BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO · ROMA
ANNO X · NUMERO 5 · MAGGIO 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859.963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800

Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 5 - MAGGIO 1949

Il vero problema del cinematografo rispetto all'educazione

L'aspetto piú evidente e piú ovvio del rapporto tra cinema ed educazione, non è meraviglia che fosse rilevato fin da quando il cinematografo iniziò la sua ascesa di quotidiana ricreazione delle masse moderne; e che assai per tempo accordasse uomini della politica, della scienza, della scuola, della religione nel denunciare l'estrema pericolosità morale e sociale dello spettacolo cinematografico.

Le richieste di un controllo governativo e di una censura preventiva, comuni a tutti i paesi, si precisarono, in Germania, addirittura nell'idea di un monopolio statale della produzione; che, seppure non fu accolto, suscitò larghi consensi anche in Francia e in Italia. La censura preventiva, stabilita dovunque, infatti, si andava dimostrando dappertutto insufficiente e d'estrema larghezza. « Diciamolo francamente — scriveva nel 1918 il deputato Bartolo Belotti, studiosissimo della questione, riferendosi ai funzionari incaricati della censura — essi sono mancanti. Le discussioni sul cinematografo, spesse volte molto vivaci, sono precisamente state determinate dalla loro larghezza ». E i dati statistici che egli riferiva ci fanno credere che non avesse tutti i torti.

Il controllo sulla cinematografia, infatti, che, in Italia, era stato disposto fin dal 15 marzo 1907, con una circolare del Ministro degli Interni, ribadita e perfezionata da quelle del 31 marzo 1908, del 25 agosto 1910 e del 10 febbraio 1913, affidandone il compito ai Prefetti; era stato definito, poi, a mezzo di un sistema centrale di censura, con la legge 25 giugno 1913 e col regolamento 31 maggio 1914, ancora vigente nel 1918, quando il Belotti se ne lamentava. Orbene, delle 1.106 pellicole presentate per la revisione nel quadriennio 1914-1917, solo 510 erano state respinte definitivamente; cifra che attesta indubbiamente un'estrema larghezza, quando si pensi alla natura di quelle prime esperienze cinematografiche, e che doveva apparire addirittura irrisoria a chi andava postillando con orrore le argomentazioni, le statistiche, i rilievi raccolti dai medici e dagli psichiatri sul rapporto, come di causa ed effetto, tra il cinema e le malattie mentali e la criminalità, e raccoglieva con raccapriccio dalla bocca dei delinquenti la confessione che dal cinematografo essi erano stati tratti piú o meno inconsciamente al delitto.

Ancora molti anni piú tardi il Rouvray riferiva il caso di un giovane delinquente di diciassette anni, cui erano state trovate addosso, al momento dell'arresto, delle note redatte da lui stesso a proposito di un film poliziesco, che aveva voluto vedere piú volte, e lo Jeudon, nel 1936, comunicava come alcuni giovani delinquenti francesi, alla questione posta dal difensore, stupito dal contrasto fra il loro atteggiamento corretto e il loro pentimento commosso, e la bestialità del crimine di cui si erano resi colpevoli, avevano

risposto: « l'abbiamo visto al cinematografo ». Lo Jeudon avrebbe potuto riferire che la stessa risposta era stata data a Valenza, venti anni prima, da un gruppo di ragazzi, i quali, dopo aver seguito nello schermo *I misteri di New York,* s'erano costituiti in banda commettendo gravi delitti. Al giudice istruttore, che aveva domandato loro dove avessero appreso quell'arte, essi risposero senza alcuna esitazione: « al cinema, a *I misteri di New York* ».

Appariva, cosí, assai per tempo, l'estrema pericolosità del cinema, soprattutto per i giovani; e di essi, in modo particolare, si preoccuparono i nostri moralisti. I giovani, infatti, com'è ovvio, furono i primi, e piú attivamente degli altri, ad essere attratti dal cinema, sia per lo spettacolo che offriva, sia per la novità del mezzo, e come quelli che ancora non avevano avuto modo di esemplarsi sugli ideali e sulla vita delle generazioni anziane, piú ne subivano l'incanto. Il Masini e il Vidoni, professori dell'Università di Genova, avevano affermato senz'altro che sarebbe stata « ottima opera di prevenzione quella di allontanare senza eccezione » da gran parte degli spettacoli cinematografici gli adolescenti per i quali, specie « dal punto di vista sessuale » il cinematografo costituiva « un estremo pericolo ».

Abbiamo citato *I misteri di New York;* e, dunque, ci conviene anticipar subito, che la natura stessa del nuovo mezzo espressivo suggeriva e determinava una produzione non precisamente edificante, rilevando subito, seppure non fosse avvertito, e lo vedremo meglio in seguito, lo stretto rapporto corrente tra il film come mezzo espressivo, tra il linguaggio filmico, insomma, e il racconto cinematografico. L'estrema emotività del mezzo suggeriva di per sé un contenuto estremamente emozionante, onde l'accento cadeva su suburre, banditi, prostitute e, via via, dove i *precedenti* erano costituiti dalla narrativa di un Sue o di un Ponson du Terrail.

« L'industria cinematografica — d'altra parte — è una cospicua fonte di prosperità nazionale » scrivevano i produttori e « parecchie centinaia di migliaia di famiglie italiane » vi traevano le proprie possibilità di vita. I « funzionari », dunque, dovevano pur rassegnarsi e non andar tanto per il sottile; tanto piú che « dato che nella vita, per ogni Giulietta e per ogni Romeo, ci sono dieci Paoli e altrettante Francesce, e che la razza dei Cartouche e dei Borgia è infinitamente piú numerosa di quella delle Pulzelle d'Orléans e dei Poverelli d'Assisi, il cinematografo non può prescindere da nessuno di essi, al pari del teatro, del libro e del giornale ».

Ma assai piú interessanti riescono le parole di un noto giornalista e critico il quale, nel 1915, affermava, appunto, sebbene oscuramente e confusamente, che, di necessità, per riuscire ad effetti vivaci, dato che si serviva di sole immagini, il cinema dovesse trattare gli argomenti che trattava. « Gli eroi del cinematografo — egli scriveva — van cercati nel romanzo di avventura o nelle cronache dei giornali: sono individui irrequieti, che ordiscono cabale e passano da catastrofe a catastrofe: ricchi oggi, poveri domani, e di nuovo ricchi doman l'altro, capaci di ogni eroismo e di ogni perfidia, abilissimi ad intessere ogni insidia per far trionfare l'innocente e per compiere una vendetta: guerrieri e assassini, cavalieri erranti e ladri. Di questa fotografia resta qualcosa: degli altri nulla. *Il cinematografo deve di necessità mettere in scena creature fuori della moralità quotidiana* ».

Ignoro se, oggi, quando un esercito di esteti e di raffinatissimi punta

la propria vita sulle carte del cinematografo come arte, il nostro critico vorrebbe sottoscrivere ancora queste parole; esse, tuttavia, ci riescono utilissime per avvicinarci al vivo del nostro argomento, seppure, piú che altro, in rapporto alla storia del cinema di quegli anni. Esse costituiscono la prima denuncia che io conosca (sebbene confusa, come ho già detto, e seppure si può definire cosí l'ammirazione che il nostro critico mostrava per il cinema, accettando che fosse quello che era) che il vero contenuto del film, assunto il termine secondo un significato assai piú largo e senza dubbio piú profondo, viene ad essere, in verità, il suo stesso modo di comunicazione: onde la sua pericolosità, prima che nel racconto, è da ricercarsi nello stesso fatto filmico, in quanto tale. La stessa intuizione non sarebbe difficile rilevarla in fondo alle molte requisitorie pronunciate nei congressi internazionali, e stampate nei giornali e nelle riviste, durante questi anni.

La *Civiltà cattolica,* ad esempio, che nel 1915 scriveva che la comunicazione cinematografica è tanto piú efficace quanto piú è « viva e impressionante, piú compendiosa e insieme piú chiara, piú celere e piú estesa: dimodoché, se rimane inferiore alla stampa quanto alla stabilità, la supera di gran lunga, quanto all'intelligibilità e al risparmio di tempo, di pratica e di spesa ». Non meno acutamente Edmondo Haracourt fermava la propria attenzione sul nuovo « elemento d'influenza che entra nel mondo ».

Esso gli appariva come il piú energico mezzo di suggestione e persuasione che l'umanità abbia conosciuto, fattore di rivoluzioni sociali, cui nessun altro potrebbe essere paragonato. « L'immagine che si muove lavorerà in mille modi nello stesso momento e risusciterà sempre nell'uomo civile le sopravvivenze dell'antenato primitivo, l'eterno imitatore che si istruisce soprattutto mediante l'immagine. Essa è per l'uomo l'iniziatrice perfetta e universale, è pensiero che entra immediato dagli occhi, è la tentatrice per eccellenza, assimilazione che richiede il minimo sforzo, mentre l'idea pura non esercita sullo spirito degli umili che una azione mediata e fredda.

Ancora una citazione. E' un magistrato, che scriveva nel 1920: « Là, nella silenziosa oscurità della sala, in cui il tenue ritmo vellica le fantasiose immagini del sogno, dinanzi alla magía dei quadri sui quali si acuisce il senso visivo e tutto il potere attentivo si concentra, *caldo di germogli ed avido di vibrazioni,* cosí come la vivida espressione di uno psico-fisiologo lo scolpisce, pulsa piú intensamente il fervido cuore del fanciullo: nella esaltata intelligenza si obiettivano i fantasmi dell'irreale, la emotività sessuale si desta, suggestive si affacciano le nozioni nuove del male; nel ritorno alle impressioni esterne, l'adattamento alle normali condizioni della vita sarà in lui indubbiamente turbato dalle visioni rimaste impresse nella retina. La ripercussione emotiva potrà, inoltre, giungere talora a provocare, per mimetismo e per contagio, la riproduzione di un gesto malvagio apparsogli circondato da un prestigio di forza ».

Il discorso, però, a tutt'oggi, ancora s'incentra sul contenuto del film; col presupposto tacito e dichiarato, che non dovremmo piú lamentarci del cinematografo, ove, per virtú di buona volontà o per taumaturgia dell'arte, che tutto purificherebbe, se ne potesse assicurare la moralità. Da questo lato, la questione non presenterebbe maggior rilievo, né sarebbe diversa da quella che investe la moralità del teatro e della letteratura in genere.

Tuttavia, già due considerazioni dovrebbero richiamare l'attenzione sul fatto che, indipendentemente dal problema cui abbiamo accennato, la questione del cinematografo è assai diversa. Dello Jacopo Ortis che, ci raccontano gli storici, spinse tanti giovani al suicidio, apparvero, penso, un paio di migliaia di copie, e si può credere che avesse, dunque, ad essere eccessivi, un cinque o sei mila lettori. Quanti *lettori* ha un film, e qual'è mai la grandezza del suo, e immediato, raggio d'azione?

Quando, in Francia, fu rappresentato *Poil de Carote* nella edizione originaria, in pochi mesi, dodici bambini si impiccarono come avveniva del protagonista del film, tanto che il governo francese impose di modificare il finale della pellicola, mentre non s'era dovuto preoccupare di far modificare la finale del romanzo. E giacché *Poil de Carote* è indubbiamente uno dei film a proposito dei quali si può parlare di arte, sarebbe il caso di riflettere che la taumaturgica virtú purificatrice dell'arte si avrà solo quando chi la *legge*, legge come artista, in una disposizione d'animo puramente lirica: che è cosa da dimostrarsi che capita sempre e a tutti. Forse solo gli esagoni e pentagoni e triangoli rossi verdi gialli degli astrattisti potrebbero disporre gli animi a codesta liricità; pur troppo, però, nelle sale dedicate loro a Venezia, la gente passava pattinando sul lucido del linoleum, per rifermarsi nelle sale dove l'arte si appoggiava al narrativo.

L'altra considerazione riguarda l'uso, la frequenza, l'abuso, la saturazione di *lettura filmica*, che il cinematografo comporta. Per trenta, quaranta libri l'anno, che ragazzi avidissimi di lettura potevano leggere nel passato, oggi vi son quelli che arrivano a leggersi trecentosessantacinque film l'anno. Né solo i ragazzi.

Ora codesti due fatti sono andati via via crescendo d'intensità. Ci sono stati film che hanno tenuto il cartellone per cinque o sei mesi nello stesso cinematografo; e quanti, ormai, sono i cinematografi italiani? Nel 1913 ve ne erano 1762, diminuiti a poco piú di 876, nel 1917, per causa della guerra. Il numero degli spettatori, tuttavia, era andato sempre aumentando, ché la riscossione della tassa relativa era stata di 2.125.422 lire nell'esercizio 1914-15 (sei mesi), di lire 3.735.555, per l'esercizio 1915-1916, di lire 4.990.313 per l'esercizio 1916-17; e del pari era aumentato il numero delle case di produzione e di quelle di importazione, che nel 1918 risultavano rispettivamente 40 e 28, con una produzione complessiva, dal maggio 1913 al marzo 1918, di 13.400 film. Che cos'è dunque, il teatro, il libro, il giornale, di fronte a questa marea montante del cinematografo?

Ma, soprattutto, ripeto, il problema è da vedersi nello stretto legame corrente tra il mezzo comunicativo del film e il suo contenuto, quello e non altro proprio perché richiesto, suggerito, imposto dallo stesso modo di esprimere e di comunicare cinematografico; modo che, in quel contenuto, trova la sua forma piú propria, la possibilità di dare corpo alla sua formidabile e peculiare potenza espressiva, alla sua emotività ed incisività. Talché, seppure è mutata la poetica degli esteti e il gusto del pubblico, in complesso, non molto ci appare migliorata la struttura etica delle favole cinematografiche e dei loro particolari. Certamente, però, agli inizi della cinematografia questo aspetto contenutistico fu piú rilevante. « Raramente — si legge in una relazione della Commissione dell'amministrazione centrale

francese, del giugno 1917, scritta dal deputato Brenier — raramente nelle scene offerte al pubblico si trova un'idea nobile ed elevata, un serio sforzo di istruire e di educare. Al contrario vi è una produzione enorme di soggetti fantastici e romanzeschi, di *Mani nere,* di *Vampiri di New York,* di *Maschere dai denti bianchi* ». Può parere strano che il pericolo piú profondo del cinematografo abbia stentato tanto ad essere inteso; ma forse apparirà ancora piú strano che proprio dal settore della pedagogia lo si denunci nella sua stessa forma espressiva, quando sembrerebbe che solo codesta forza ha offerto il modo di praticare e diffondere quel metodo intuitivo od oggettivo d'insegnamento che tanta importanza aveva avuto nel rinnovamento della scuola, dopo Pestalozzi. Pure è cosí; ed oggi noi dobbiamo fare il processo proprio al linguaggio cinematografico, come tale, e al suo modo di discorrere che fa leva sull'elementare potere di assimilazione *patica* ed emotiva propria dell'infantilismo delle masse, anziché sul processo logico-fantastico del loro pensiero adulto.

La pregiudiziale è tale che ci vieta di riprodurre la questione sotto il profilo del contenuto piú o meno educativo, piú o meno edificante, piú o meno istruttivo, guardando al quale, tuttavia, non púre gli educatori hanno introdotto il film nella scuola (se non da noi, per il solito intruglio di competenze amministrative che invischia ed appesantisce fino a renderla sterile ogni nostra attività sociale, nei paesi anglosassoni e in Francia) ma persino le parrocchie l'hanno accettato nelle loro ricreazioni. I primi, gli educatori, ingenuamente creduli, penso, di aver esorcizzato ed immunizzato il satanismo del cinema; ponendolo a servizio di un contenuto istruttivo o angelicamente educativo, le parrocchie, invece, fiduciose delle infinite vie del Signore, per cui hanno accolto anche lo sport e il ballo.

Del resto le apologie ricorrenti del cinema sono fatte proprio per disperdere l'attenzione sul suo lato piú essenziale. Lo si esalta per il suo linguaggio universale, perché risponde al bisogno di abbreviare le distanze, perché consente di rendere accessibili al maggior numero di persone il maggior numero di fatti, di problemi, di aspetti della vita naturale ed umana, perché agevola la conoscenza dei popoli, avvicina le loro costumanze, sollecita un'unità spirituale, un cosmopolitismo che butta in aria il chiuso e la muffa delle vecchie e restie tradizioni e pone al sole, per dir cosí, la vita di tutti e la rinnova coi segni di una piú vasta praticità, razionalizzazione, libertà e via dicendo. Quale bazza maggiore per un pedagogista?

Il Bourdel, proprio quindici anni fa, invasato anch'egli da furor di nuovo, gioioso anch'egli di potersi scrollare di dosso la polvere delle tradizioni, cantava il suo inno al film, il libro moderno, il libro di tutti, anche di quelli che non sanno leggere, anzi che non possono nemmeno leggere. « La stampa non si rivolge che ai non analfabeti; il cinema, invece, linguaggio visivo e animato, si fa comprendere dagli uomini istruiti e dai selvaggi, dai bambini e dagli illetterati, infine dagli stessi animali, come recenti esperienze hanno mostrato » (che non è vero). Ma proprio il Bourdel scrive, senza rendersi conto del valore delle sue parole, « che un bel film lascia una *impressione* (sono io a sottolineare) durevole quanto quella di un buon libro ». Il cinema, egli continua, può far vedere ogni cosa: quello che si mostra palese e ciò che ci cela, quanto avviene sulla faccia della terra e i fenomeni

che avvengono nel mondo dei microbi; anzi può mostrare, aggiungiamo noi, quel che l'occhio non riesce a percepire, i raggi e le infrazioni ultraviolette. Esso « si muove nello spazio come se lo spazio non esistesse per lui »; esso domina il tempo e consente sintesi scientifiche impossibili a raggiungersi in ogni altro modo; « moltiplicando la sua esperienza » esso offre all'individuo « la cui vita è forzatamente limitata, una folla di cose viste che egli non avrebbe mai incontrato sulla sua strada, una quantità di problemi che non si sarebbe mai posto ».

Pure, un secolo e mezzo prima del cinematografo, riferendosi solo alla stampa, Lichtemberg osservava che « la nostra lettura precoce e spesso sfrenata ci fa ingoiare moltissimo materiale che non possiamo digerire » e aveva avvertito: « leggi poco e soltanto il meglio; leggi adagio e domandati ad ogni passo: perché io credo questo? » E basterebbe soffermarsi a queste due osservazioni di Lichtemberg; ma l'entusiasmo per indigestione travalica i limiti e impedisce ogni piú meditata analisi. Come mezzo di cultura scolastica, si ripete, quanta maggiore ricchezza di contenuto non offre mai il cinema? Che cos'è la capacità documentaria di un libro, di un piccolo museo scolastico, di un museo addirittura, di uno zoo di fronte alle possibilità del film? Io credo che solo i costi degli impianti, una non ancora organizzata produzione scolastica e didattica in genere, abbiano trattenuto dall'ordinare delle *écoles nouvelles* sulla base di un essenziale insegnamento filmico, e forse solo per questo il Ferrière non ha aggiunto ai suoi famosi trenta punti, altri aggiornati paragrafi a favore della cinematografia scolastica. Eppure egli ha già proposto il cinema come mezzo di formazione dei maestri « per far comprendere ai giovani la teoria e la pratica » della educazione nuova perché « l'insegnamento per mezzo dell'immagine animata presenta una notevole superiorità sul libro: sostituisce — dice lui — l'esempio visivo e notorio alla spiegazione verbale che si deve tradurre in appercezione, in concezione, infine in atto, dettati dalla ragione ». Il principio dell'insegnamento intuitivo, cosí, appare che in nessun caso e in nessun modo si realizzi integralmente come nel caso del cinema; talché quanto diremo sul cinema e sulla sua pericolosità, proprio in quanto comunicazione essenzialmente intuitiva, dovrebbe suscitare non poche diffidenze anche sull'insegnamento intuitivo come tale, quando sia inteso come il metodo universale dell'educazione, come è la tendenza dell'attivismo, e non come un suo momento, sia pure importantissimo e inderogabile.

Nel 1934 si tenne a Roma il primo congresso internazionale della cinematografia educativa e, come scrisse la *Rivista del cinema educativo,* i principi dell'impiego del cinema nell'educazione furono ammessi da tutti come indiscutibili. Ma ancora una volta si guardò alle possibilità documentarie del film, al film come mezzo d'istruzione; mentre il problema è piú grave e piú importante, come deve essere ormai chiaro, perché esso riguarda soprattutto la spiritualità dell'uomo e della società cinematograficizzata, se mi si consente il brutto neologismo, problema da affrontare preliminarmente e da risolvere col maggiore impegno se veramente vorremo essere coscienti di quel che facciamo e vogliamo fare.

Luigi Volpicelli

Percezione e interpretazione di immagini cinematografiche nei ragazzi

Un esperimento con *Nanook* di Flaherty

Nel quadro degli studi sull'età evolutiva, tendenti a darci una visione sempre piú approfondita e precisa dei fenomeni fisio-psichici caratteristici di questo periodo cosí importante della vita umana, non può essere certo trascurata l'indagine intorno alle reazioni prodotte nei bambini, nei ragazzi, nei giovinetti, da quel fatto di cosí larga diffusione sociale che è diventato ai nostri giorni il cinematografo.

Questa indagine rientra nel quadro piú ampio degli studi di psicologia filmologica generale, in quanto l'attenzione degli psicologi è stata già richiamata alla considerazione di tutta una serie di fenomeni nuovi che la visione cinematografica deve necessariamente produrre nello spettatore (1).

Difatti, lo spettacolo cinematografico, breve o lungo, muto o parlato, documentario o dramma, ha come caratteristica fondamentale la rapidità della successione delle immagini, rapidità costante per tutta la durata dello spettacolo; questa rapida successione è certo un fatto poco abituale, in quanto nella vita quotidiana è già cosa eccezionale che in qualche momento alcune immagini si presentino cosí velocemente e, ad ogni modo, si tratta di un gruppo di visioni da collocare, per cosí dire, in una cornice piú lenta o addirittura statica, che ci permette riflessioni e comparazioni, ricerca di punti di riferimento saldi, mentre al cinema tutto precipita in un nuovo *panta rei* che l'oscuro Eraclito non avrebbe certo previsto.

E' quindi ovvio che tra le questioni a carattere psicologico che la filmologia si propone, una delle prime, se non la prima, sia quella di chiedersi quali potranno essere le reazioni dello spettatore, quale il meccanismo delle sue impressioni e quali conseguenti stati intellettivi ed emotivi, in queste condizioni cosí nuove e singolari.

Bisogna indagare da che cosa sarà attirata, fissata, magari per un attimo, la sua attenzione istantanea, tra i molti elementi particolari che gli si presentano contemporaneamente; bisogna analizzare questo « punto di fissazione » per vedere come gli sarà possibile, in seguito, di coordinare i momenti successivi, per potere costruire l'insieme di un movimento o di una azione. Questo studio permetterà di riconoscere se l'attenzione fu attirata proprio da quel punto su cui l'autore del film voleva attirarla in

(1) Il presente studio sperimentale è stato compiuto su 576 soggetti dagli 8 ai 14 anni, alunni delle scuole di Ginevra.

quel dato momento, per rendere in seguito comprensibile la successiva serie di immagini e lo sviluppo completo dell'azione presentata.

Se questa indagine fatta sugli adulti è di importanza massima ai fini degli studi psicologici e anche a quelli di una sempre migliore produzione cinematografica, essendo la comprensione delle visioni alla base di ogni buon risultato di un film, di una importanza ancora piú grande ci sembra se fatta sui ragazzi, per notevoli riflessi nel campo dell'educazione.

Non intendiamo affatto riferirci a impressioni di ordine estetico, culturale o morale, per quanto anche queste siano degne di indagini approfondite e condotte in modo sistematico e sperimentale.

Noi vogliamo prendere in esame il problema proprio nelle sue fondamentali basi percettive e interpretative, cercando di indagare quello che i ragazzi « vedono » e quello che sanno « leggere » in base alla visione avuta.

Chiunque abbia condotto studi sulla psicologia infantile è ben consapevole dell'importanza di tali problemi: per quanto ciò possa sembrare strano ai profani, la formazione delle immagini (anche se statiche) non segue nel fanciullo le stesse leggi che segue nell'adulto. Lo studio dei processi genetici della formazione e della riproduzione di figure anche geometriche, che sono quanto di piú saldo stabile e sicuro possa apparire a noi adulti, mostra ormai evidentemente il carattere topologico e prevalentemente globale delle visioni infantili. Per il bambino, quelle che per noi sono linee rette, angoli, curve, parallele, si presentano ancora come un tutto indeterminato, con soli riferimenti di vicinanza e scarse ed incerte proporzioni di grandezza (1).

In quanto al « globalismo », come hanno chiaramente mostrato gli studi della scuola psicologica detta della « Forma » o della « Gestalt », esso è fenomeno proprio di ogni visione umana, ma è piú accentuato nell'età evolutiva. Non è possibile, di primo acchito, isolare la visione di un elemento dal tutto, anche in un insieme statico: noi vediamo tutto un complesso, una « Gestalt », staccando, con un successivo processo, i particolari. Non è chi non veda quanto sia importante indagare come possa verificarsi questo processo di isolamento del particolare ad opera di soggetti che hanno un accentuato potere globalizzatore come i ragazzi e inoltre di fronte a quadri in rapido movimento.

Né di minore importanza è la conoscenza della genesi delle forme prospettiche e quella della « conservazione » delle immagini in seguito a spostamenti e a deformazioni.

La prospettiva non è connaturata alla visione umana fin dalle sue prime manifestazioni. Tutti i disegni infantili ci mostrano che il bambino non ha alcuna idea di prospettiva e siccome sappiamo che egli disegna riproducendo la visione che dell'oggetto si è formata nella sua mente, dobbiamo ancora una volta concludere che egli « vede » le cose in modo diverso dal nostro.

Gli studi sulla « conservazione » delle linee, delle superfici, dei volumi,

(1) Cfr. Piaget et Inhelder: *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Presse Universitaire de France, 1948.

condotti in particolare dalla scuola di psicologia di Ginevra, hanno poi chiaramente mostrato che nei ragazzi fino ai 7, 8 e persino 10 anni, la conservazione di un oggetto, cioè la convinzione che si tratti sempre dello stesso oggetto e della stessa quantità di materia, viene ad essere profondamente alterata da qualsiasi cambiamento di forma, divisione di parti, spostamento parziale, vicinanza con oggetti diversi ecc. E' quindi agevole dedurre che il ragazzo non possa riconoscere un oggetto che gli si presenta con rapida successione, ora in un posto ora in un altro della scena, ora visto di faccia, ora di scorcio, né possa cogliere rapporti di produzione e comparazione di grandezze.

Né di minore importanza si presenta la questione della possibilità e dei modi di interpretazione di gesti, di atteggiamenti, di espressione del viso dei personaggi, da parte dei fanciulli. Ben sappiamo che per il loro spiccato egocentrismo essi tutto riconducono al loro « io » e per la quasi totale incapacità di generalizzazione sono indotti a interpretare tutti, o quasi tutti, i gesti dal loro punto di vista, dando a volte alcune spiegazioni che a noi adulti sembrano errate e grottesche, ma che per loro sono ragionevolissime.

Ecco perché, sia detto per inciso, noi non dobbiamo metterli di fronte a espressioni mimiche di stati d'animo che essi ignorano e debbono ancora ignorare. I casi sono due: o non capiscono nulla, o interpretano in modo puerile e ridicolo. E' un po' il discorso che Rousseau faceva a proposito dell'insegnamento della storia; soltanto che al cinema, siccome si tratta di figure, si ha l'illusione che tutto possa essere compreso e bene interpretato.

A questi problemi della visione spaziale in movimento e della interpretazione, si aggiungono gli altri relativi al potere di sintesi nel tempo, cioè il problema della sintesi delle immagini tra di loro, sintesi tra i singoli momenti, i singoli episodi e il fatto o concetto generale. Il potere di aggruppare le impressioni, specie se successive, di unificare gli elementi del pensiero, varia molto a seconda delle età, come, del resto, cambia anche da popolo a popolo, seguendo il livello delle varie evoluzioni mentali (1). I popoli selvaggi, primitivi, hanno una vista, in genere, eccellente: tra loro non vi sono né miopi né ipermetropi, eppure non sanno « guardare » il cinema, né interpretare fatti e gesti, anche se famigliari. Non parliamo, poi, se si tratta di fatti ed oggetti sconosciuti. Temono che gli oggetti in movimento verso l'avanti cadano loro addosso, uscendo dallo schermo; non sanno dare rilievo e prospettiva alle figure, ecc.

La conoscenza delle leggi secondo le quali si costruisce la visione infantile al cinematografo si presenta quindi di somma importanza ai fini della opportuna preparazione di film per ragazzi. Ci sembra che sia questo il punto fondamentale da sistemare e che le preoccupazioni a carattere didattico ed educativo debbano seguire in un secondo tempo.

Prima cerchiamo di conoscere bene le leggi della visione, la possibilità, diremmo quasi, che ha il ragazzo di « leggere », di capire e di interpretare

(1) Wallon: *De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le Cinéma*, in *Révue internationale de Filmologie*, Juillet-Août, 1947, Paris.

le immagini di una pellicola, e poi vedremo quali dovrebbero essere gli accorgimenti didattici, ai fini culturali, estetici e morali da seguire nella preparazione di un film.

Impiantare uno studio sistematico sperimentale delle reazioni infantili al cinema non è cosa facile. Per essere sicuri dei risultati dovremmo disporre di un mezzo preciso di valutazione delle impressioni dei bambini, ma questo mezzo non esiste, o almeno non è stato ancora trovato. Non resta quindi che cercare di cogliere le reazioni verbali, spontanee o provocate, e quelle grafiche. Per le reazioni verbali diciamo però subito che intendiamo quelle messe per iscritto, perché se l'inchiesta si vuol condurre su di un grande numero di ragazzi, per darle un maggior valore indicativo, non è possibile agli sperimentatori interrogare tutti i soggetti subito dopo la visione del film, per ovvie ragioni pratiche, e non sarebbe giusto dare lo stesso valore a risposte date mezz'ora o quattro o cinque giorni dopo la proiezione.

Ma la trasformazione delle impressioni visive e immaginative in parole da esporre per iscritto non falserà la schiettezza delle impressioni stesse? Non ci siamo nascosta questa difficoltà, ma ad ogni modo abbiamo voluto fare un primo tentativo di ricerca e l'abbiamo condotto in un ambiente molto propizio a tale tipo di studi, cioè presso l'Istituto Jean Jacques Rousseau di Ginevra, istituto di Scienze dell'educazione, dove ogni iniziativa volta alla conoscenza genetica delle attività umane e alle applicazioni pedagogiche, trova sempre largo favore e guida sapiente nei suoi insegnanti (1).

Un'altra condizione favorevole per quello che si riferisce alla schiettezza dei risultati, riteniamo che sia data dal fatto che gli spettatori del film che abbiamo presentato alla visione, sono nelle migliori condizioni per un'indagine di tal genere, in quanto, per le disposizioni legislative di cui vi parleremo in seguito, i ragazzi di Ginevra assistono molto di rado a spettacoli cinematografici. Solo il giovedí e la domenica sono proiettate per loro, in rappresentazione diurna, pellicole adatte alla loro età, adatte, s'intende, da quel punto di vista morale che è l'unico punto preso in considerazione, quando gli adulti si preoccupano di tenerlo presente.

Quindi gli scolaretti di Ginevra non hanno quella pratica di film che si riscontrerebbe, ad esempio, nei loro coetanei di Roma, e che potrebbe dare l'illusione di una capacità di comprensione e di interpretazione delle immagini dovuta ad un esercizio prematuro e inopportuno.

Non ci nascondiamo le deficienze di impostazione e gli errori di procedimento in cui possiamo essere cadute nella nostra indagine, e neppure la modestia dei risultati. Ma ci siamo indotte alla pubblicazione di questo studio considerando i vantaggi che possono derivare da una prima, sia pure manchevole ed incompleta, impostazione di tali tipi di ricerche, an-

(1) Vada, per la guida illuminata e per l'aiuto largamente fornitoci, il nostro sentito ringraziamento all'illustre Prof. Roberto Dottrens, insegnante di Pedagogia sperimentale presso l'Università di Ginevra e Direttore della Scuola elementare sperimentale « du Mail ».

Ringraziamo anche l'ing. Jean Brocher, agente per Ginevra dei Cinémas Populaires Romands, per l'aiuto datoci nella nostra ricerca.

cora, per quanto ci risulta, molto scarse, per quello che si riferisce alla percezione e alla interpretazione delle immagini cinematografiche.

Nostro scopo è stato piú che altro quello di suscitare l'interesse di psicologi e di educatori su fatti di notevole importanza, sia per quello che si riferisce alla visione delle proiezioni che i nostri ragazzi vanno a vedere per loro conto nelle comuni sale cinematografiche, sia per la preparazione di film adatti alla capacità della visione infantile. Ci proponiamo, rese piú esperte da questo primo tentativo, di proseguire e di approfondire tali ricerche, servendoci anche dei consigli e dei suggerimenti che potranno venirci dagli studiosi di questi problemi.

Non ci è stato possibile scegliere, fra una serie di film, quello che avremmo ritenuto piú adatto per la nostra inchiesta, ma abbiamo dovuto accettare quello che si veniva proiettando nelle Scuole primarie di Ginevra, nel momento in cui iniziavamo il nostro lavoro, e precisamente nel febbraio 1948.

Il film, un documentario fra i migliori e piú noti, un vero classico del cinema, conserva tutti i suoi pregi per quanto non sia di data recente: esso è il film *Nanook of the North* realizzato nel 1922 da Robert J. Flaherty, nel Labrador (Canadà) non lontano dalla baia di Hudson. Riteniamo opportuno dare un breve sommario del film, per rendere in seguito agevole la comprensione delle risposte e dei compiti dei ragazzi e delle nostre osservazioni. Si tratta della vita penosa di una famiglia di esquimesi, cacciatori di pellicce. Si vede dapprima Nanook, il capo della famiglia, di circa 35 anni, vestito di pelli, con la testa protetta da un grande cappuccio, calzato con stivali di pelli di foca; la moglie, Nila, anch'essa vestita con pellicce, la quale porta l'ultimo nato sulle spalle dentro un cappuccio; è con loro la cognata Cunayu; vi sono ancora i due bambini piú grandi di Nanook, altri personaggi (esquimesi ed americani) e i cani che tirano le slitte. Il film presenta vari momenti della vita di questa famiglia di esquimesi. Durante l'estate si vede l'accampamento con le tende, i battelli che sono di due tipi: uno piú piccolo e leggero, di legno e pelli di tricheco, che si chiama *kayak,* e uno piú grande, detto *umyak,* che può trasportare anche piú di 20 passeggeri. Si assiste dapprima alla costruzione di un *kayak.* Nanook ha raccolto numerose pelli di orsi bianchi, di foche, di volpi uccise durante l'inverno e va a venderle in una « stazione » dove uomini civili, venuti dal sud, le acquistano; ma Nanook non vuole in cambio denaro: preferisce armi, coltelli, utensili e cibi. Nella « stazione » Nanook è messo in presenza di strumenti moderni e resta stupito di fronte ad un grammofono, non sapendosi spiegare da dove venga la voce. Prende un disco e cerca invano di mangiarlo e allora il grammofono non l'interessa piú, perché per lui le cose interessanti sono quelle che si mangiano o quelle che possono servire a prendere qualche cosa che si mangia. Nanook è di facile contentatura in fatto di cibi, e anche i suoi bambini bevono l'olio di fegato di merluzzo come se fosse uno squisito sciroppo. Seguono varie scene di pesca fatta con l'arpione.

Nella seconda parte si assiste a scene di caccia ai trichechi, fatta pure per mezzo di arpioni, a cui è attaccata una lunga corda. La bestia catturata è subito ridotta in pezzi e gli esquimesi divorano una grande quantità

di carne cruda. Ecco l'inverno, con le tempeste di neve, che costringono Nanook ad andare in cerca di un angolo favorevole per costruirvi la sua casa di neve: l'*igloo*. Si assiste alla marcia lenta e difficile con tutti i beni della famiglia raccolti sulle slitte, trascinate dai cani; alla cattura di una piccola volpe bianca e alla costruzione dell'*igloo*, che rivela la grande perizia di Nanook e delle donne che l'aiutano.

Terminata la costruzione viene la notte: l'*igloo* non è né grande né caldo, ma Nanook e i suoi, secondo l'uso esquimese, si tolgono le pellicce, restando completamente nudi; con alcune di queste formano un giaciglio e con altre si ricoprono, e dormono cosí, serrati gli uni contro gli altri, scaldandosi a vicenda come conigli nella tana.

Assistiamo successivamente al risveglio. I vestiti sono gelati, gli stivali induriti e bisogna immorbidirli mordendoli: questo è il lavoro di Nila. Non c'è acqua per lavare il bambino e la mamma supplisce sputando su di un pezzo di pelle e lavando il piccolo con la saliva! I cani hanno passato la notte all'aperto, sono affamati e rissano ferocemente, tanto che Nanook fatica molto a ristabilire l'ordine e ad attaccarli alla slitta che deve condurli alla caccia. Nanook dirige con una lunga frusta.

La caccia invernale si svolge diversamente da quella estiva. Bisogna trovare, sullo strato di ghiaccio, quei buchi che indicano la presenza della foca, che si affaccia ogni tanto per respirare, appostarsi vicino ad uno di questi, attendere a lungo l'apparire dell'animale, colpirlo con l'arpione, trattenerlo con la corda e lottare per tirarlo fuori del buco. Per far ciò occorre la cooperazione di tutta la famiglia, che accorre in aiuto, e tutti insieme riescono a tirare sul ghiaccio l'animale colpito, che viene subito squartato e appagherà la fame degli uomini e dei cani.

Ma ecco levarsi il vento e avvicinarsi la tempesta: bisogna mettersi al riparo e l'*igloo* è lontano. Per fortuna Nanook e i suoi trovano lungo il cammino un *igloo* abbandonato, dove possono rifugiarsi. Ma i cani debbono rimanere fuori, esposti alla tormenta: essi si addormentano nella neve, simili a statue di marmo.

Il film, come è stato scritto, ha un valore artistico di grande rilievo, oltre ad essere un efficace documento; ma dal punto di vista particolare del nostro studio non presentava i requisiti piú opportuni. Difatti in esso l'ambiente è troppo uniforme, monocromo, piatto, privo di elementi naturali, come ad esempio, alberi, montagne ecc., e di costruzioni varie (case, chiese, ecc.) che potessero permettere comparazioni di grandezze. Abbiamo avuto, quindi, una serie limitata di elementi per compiere la nostra indagine percettiva e per saggiare i poteri di comparazione dei piccoli spettatori. Notiamo anche che per i ragazzi di Ginevra la visione di paesaggi nevosi rappresenta uno spettacolo famigliare: non sappiamo davvero che cosa avrebbero « visto » sullo schermo, in tutto quel biancore, ragazzi che vivono in paesi dove la neve non cade mai. Sperando di poter disporre della stessa pellicola o di una simile, ci proponiamo di osservare le reazioni dei ragazzi di paesi meridionali, che non hanno mai vista la neve. Per raccogliere le impressioni dei ragazzi abbiamo creduto opportuno servirci di due mezzi: far compilare ad alcuni una relazione libera del film, perché potessero dire spontaneamente quello che piú li aveva impressionati e che

meglio ricordavano; e invitare altri a rispondere alle domande di un questionario.

Dopo aver assistito alla proiezione del film, abbiamo compilato la seguente serie di quesiti:

1) À quelle imbarcation du lac la barque la plus petite de Nanook rassemble-t-elle?

2) Quel est le plus grand: l'ours ou le morse?

3) Parmi les animaux que vous connaissez, lequel vous semble aussi grand que le morse?

a) Quelle forme a l'*igloo* que Nanook se construit? Faites le dessin de l'igloo.

5) Quelle forme a la porte?

6) Où se trouve Nanook lorsqu'il pratique une ouverture à l'aide de son couteau?

7) Le plafond de l'*igloo* est-il aussi haut que celui de votre classe?

8) Que signifiait le geste de Nanook quand il a enlevé son gant et qu'il a tenu en l'air sa main nue?

9) Que signifie l'attitude de Nanook quand il se tient sur la colline et qu'il agite les bras?

Come risulta chiaro, alcuni quesiti sono relativi a comparazioni e a valutazioni di grandezze e di forme (1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 7°), uno (il 6°) riguarda la localizzazione di persona; i due ultimi (8° e 9°) richiedevano l'interpretazione di alcuni gesti.

In quanto ai quesiti che richiedevano una comparazione di forme o di grandezze, ne abbiamo formulati due (il 2° e il 7°) che presentavano già i due termini da comparare e domandavano solo la scelta; due (il 1° e il 3°) che precisavano un solo termine, lasciando la scelta per il secondo termine, che però era in qualche modo delimitato (imbarcazione « del lago » - animali « che voi conoscete »). Altri due (il 4° e il 5°) richiedevano soltanto l'indicazione di una forma.

Non ci nascondiamo che forse non tutte le domande sono formulate nella maniera piú opportuna. Ma questa manchevolezza è risultata dall'analisi delle risposte, perché solo quando si sono viste le reazioni dei soggetti, si è potuto valutare l'opportunità della domanda: ecco perché queste ricerche debbono essere ripetute piú volte.

Per rendere piú genuine le risposte l'operatore — che durante la proiezione illustrava il film, che è muto — fu pregato da noi di evitare le spiegazioni relative al nostro questionario; specie per quello che si riferiva alla interpretazione dei gesti di Nanook. Vedremo, poi, dall'analisi delle risposte, come questa interpretazione sia stata difficile, dando luogo a varianti spesso impreviste.

I lavori raccolti, eseguiti dagli alunni di varie scuole elementari di Ginevra, sono in numero di 576, di cui 86 relazioni e 490 questionari.

L'età dei soggetti va dagli otto ai quattordici anni. Abbiamo preferito avere un maggior numero di questionari, perché le relazioni, pur presentando un loro particolare valore, sono meno significative ai fini della nostra ricerca. Difatti, il sistema delle domande si presta meglio per indurre il soggetto a rispondere con precisione e per permettere agli esaminatori un rapido controllo.

Passiamo adesso ad un esame particolare delle risposte date alle varie domande. La prima chiede a quale imbarcazione del lago somiglia la barca piú piccola di Nanook. Questa barca piccola, il *kayak,* si vede spesso e a lungo nel film, e il paragone con le imbarcazioni del lago, molto famigliari ai ragazzi, doveva essere agevole. Invece solo una minoranza (152 su 490) ha indicato imbarcazioni del lago approssimativamente somiglianti al *kayac* (battelli di vario tipo, canotti, barche) mentre alcuni pochi (10) hanno parlato di velieri, di barche a vela, mostrando di non avere chiaramente percepita una delle due immagini, in quanto il *koyak* non ha vela e si presenta basso e piatto. Inoltre un numero rilevante di ragazzi (210), non considerando bene la domanda, ha citato imbarcazioni che mai possono aver veduto navigare sul lago Lemano, come la piroga, il caicco, la canoa, lo schifo. Ma l'osservazione piú notevole da fare è che un numero non indifferente di risposte sono del tutto errate e alcune strane ed incomprensibili; alcune paragonano con altri mezzi di trasporto (slitta), altre indicano i luoghi dove dovrebbero trovarsi le imbarcazioni (*rivière, debarcadère des Eaux-Vives, Genève plage*), altre indicano soltanto una parte dell'imbarcazione (*aviron, pagaie*) oppure ne segnalano alcune qualità (*très petite, en bois, fuseau*). C'è chi ripete il vecchio paragone del guscio di noce e chi parla di piramide di ghiaccio, oppure dice che il *kayak* somiglia alla « *bête qu'ils ont mangé* » o addirittura « *à sa mère* ». Alcune risposte sono indefinite: (« *oui, il y en a sur le lac Leman* », « *ressemble à celle de chez nous* »). Infine un piccolo numero di ragazzi nega la possibilità di confronto, in quanto ritiene che il *kayac* abbia dei caratteri particolari che lo differenziano dalle altre imbarcazioni. Alcuni, pigri o distratti, dicono che il *kayak* somiglia... al *kayak.* E uno, dimentico del tutto della domanda, dice che il *kayak* « *semble petit mais il y entre beaucoup de personnes!* ». Infine ben 59 lasciano la domanda senza risposta.

La seconda domanda, avendo fissato i due termini di paragone (qual'è piú grande: l'orso o il tricheco?) non poteva dar luogo a grande varietà di risposte. Infatti, quasi tutti hanno optato o per l'uno o per l'altro: il tricheco ha avuto la maggioranza con voti 248 su 490 e 4 astenuti! Ma anche qui alcuni, pochi in verità, hanno detto che « *les deux sont la même chose* » e « *qu'ils ont à peu près la même grandeur* ».

La terza domanda (fra gli animali che voi conoscete quale vi sembra grande come il tricheco?) permetteva di spaziare in un vasto campo, specie per il fatto che i ragazzi hanno interpretata l'espressione « animali che voi conoscete » nel senso piú largo, cioè non solo di animali veduti realmente, ma di tutti quelli di cui potevano avere avuto conoscenza per letture, figure, descrizioni, come è avvenuto per la domanda relativa alle imbarcazioni. Da ciò è derivata una vera Arca di Noè, che se rivela la ricca

fantasia dei ragazzi, testimonia, però, il loro scarso spirito di osservazione e la poca capacità di fare un raffronto. Alcuni hanno indicato animali di grandezza approssimativamente simile a quella del tricheco: gli animali che, secondo i ragazzi, somigliano di piú al tricheco sono: la foca (142) e l'elefante (109). Di alcuni piccoli spettatori si potrebbe dire che dalla visione del film non si sono potuta formare nessuna idea della grandezza del tricheco, perché lo hanno trovato simile alla volpe, al maiale, al leone, al leopardo, al cavallo, al pinguino, alla tigre, al lupo, all'asino, al cinghiale, al delfino, ad un piccolo cane, a un poney, al mulo, al montone e persino alla piovra e alla vipera! Stupisce, tra gli altri, il paragone col cane, in quanto nel film i cani sono visti proprio vicino al tricheco e quindi poteva ben notarsi che essi sono molto piú piccoli. Qualcuno ha ben veduto che il tricheco è molto grosso, e nel paragonarlo al maiale ha precisato « *un gros cochon très gras - une grosse truie* ». Non manca il paragone con un animale fantastico, del quale si faceva un gran parlare a Ginevra proprio quando si svolgeva il nostro esperimento, il cosidetto «monstre du Valais». Un ragazzo di 11 anni, non trovando paragoni adatti nel mondo animale, trova che il tricheco è grande « *comme une grosse boule de neige* » e un altro dichiara di non poterlo paragonare ad « alcuno ». Inoltre 26 lasciano la risposta in bianco.

La quarta domanda richiedeva di indicare la forma dell'*igloo*, la cui costruzione è presentata con tutti i particolari durante la visione; nonostante lo sfondo bianco, la costruzione spicca nettamente e si vede benissimo che ha la forma di una semisfera. Con tutto ciò i ragazzi hanno visto forme molto svariate e hanno fatto paragoni veramente imprevedibili. Abbiamo distinte le risposte in varî gruppi:

a) quelle espresse in termini geometrici (229), delle quali solo 9 sono da considerarsi come esatte (*demisphère*) mentre altre (193) possono accettarsi come approssimative (*ovale, ronde, demi-cercle, demironde, circulaire, demi-globe, demi-ovale*) e altre (27) del tutto sbagliate (*carré, rectangulaire, sphère, conique*). Queste ultime mostrano con evidenza l'incapacità o di percepire le forme o di paragonarle con forme note.

b) quelle espresse, in mancanza di termini precisi, mediante paragone con oggetti scelti piú o meno opportunamente. Tra i primi citiamo: « *hutte - cabane - four - melon - cortine ronde - pomme - beuf - demi orange - moitiè de boule - grosse boule ronde coupée en moitié - moitié d'un ballon - balle coupée en deux - coupole* » mentre tra i secondi troviamo l'*igloo* paragonato alla « *tente* » alla « *tour* » alla « *montagne* » a un « *tas* » a un « *tunnel* » a un « *fortin* ».

c) quelle che indicano, piú o meno esattamente, una caratteristica dell'*igloo*. Tra le prime: *arondi, courbe, bombée*. Tra le seconde: *pointu, penché, aigue, large, évasé.*

d) quelle che tentano, con una frase, di descrivere la forma che non hanno saputo definire: *large en bas et plus étroit en haut - bas rond et toit va en se rapprochant - arondi au toit - comme une couple.*

Infine un ragazzo non parla di forma, ma dà qualche indicazione del modo con cui l'*igloo* è stato costruito.

La quasi totalità delle risposte è accompagnata dal disegno dell'*igloo*, come era richiesto dalla domanda. In generale i disegni, pur essendo, salvo rare eccezioni, schematici e poverissimi, riproducono con discreta esattezza la forma dell'*igloo*. Questo ci induce a ritenere che i ragazzi abbiano avuta un'impressione abbastanza precisa della forma, ma che non abbiano saputo definirla con parole adatte. E che fare il disegno sia stato piú agevole che scrivere la definizione, è anche provato dal fatto che in ben 121 questionari manca la risposta verbale, mentre c'è il disegno.

La quinta domanda è senza dubbio la piú semplice e la piú facile, perché limitata e relativa ad un elemento percettivo molto ben visibile nel film e ad una forma geometrica (quadrato) molto nota a tutti gli spettatori; e infatti 394 di questi rispondono: *la porte est carrée*. Non mancano anche qui casi di visione errata, da quelli che invece di un quadrato hanno visto un rettangolo, a quelli (16) che hanno vista la porta « *ronde* » o « *arondie* » mentre alcuni altri l'hanno vista addirittura « *ovale* » e « *triangulaire* »! Alcuni, non ricordando probabilmente la forma, hanno indicata una qualità, non sempre giusta: *longue, très basse, petite*. Altri sono ricorsi anche qui ai paragoni e hanno vista la somiglianza della porta con: « *l'entrée d'un terrier - une entrée de niche à chiens* » mentre altri l'hanno chiamata semplicemente « *un trou* ». Alcuni hanno risposto: « *un glaçon - un plot de neige - un morceau de neige* » senza indicare la forma, riferendosi probabilmente al pezzo di neve indurita che Nanook taglia per fare l'apertura. Si allontanano ancora piú dallo spirito della domanda quelli che danno delle indicazioni sul modo in cui è stata fatta (*il coupe dans la neige - il taille dans la neige*). Nonostante la semplicità della domanda, 14 ragazzi non hanno data alcuna risposta.

Riconosciamo che la sesta domanda (dove si trova Nanook quando pratica un'apertura con l'aiuto del suo coltello?) non era stata formulata con la dovuta precisione, per il fatto che Nanook pratica nel suo *igloo*, sempre col coltello, due aperture, la porta e la finestra: quando apre la porta è all'interno, quando apre la finestra è all'esterno. Quindi abbiamo dovuto considerare come esatte tanto le risposte (316) che dicono soltanto essere Nanook all'esterno, quanto quelle che lo dicono all'interno, senza fare riferimenti all'una o all'altra apertura. Solo poche mostrano nei loro autori una certa capacità di precisare, in quanto essi rispondono esplicitamente « *dans l'igloo pour faire la porte et dehors pour faire la fenêtre* ».

Questa domanda richiedeva che si indicasse il luogo dove Nanook si trovava in quel determinato momento: o dentro o fuori. Invece molti piccoli spettatori hanno visto il nostro esquimese in posizioni diverse rispetto all'*igloo*; ma sempre abbastanza in relazione con la domanda: « *vers l'igloo - devant - dans le dos - au bas de l'igloo - contre l'igloo - en l'emplacement de l'igloo - a coté de la fenêtre* »; mentre altri hanno indicato soltanto in modo generico e indeterminato il luogo dove hanno veduto Nanook: « *Sur la neige - sur la mer gelée - où il y a de la bonne glace - au dessus de la mer - au bord de l'eau - sur un bloc de neige - à l'endroit qu'il a choisi - sur la colline - près de la mer - sur le lac - sur la rive - près des phoques* ». Molte di queste indicazioni sono del tutto sbagliate,

perché non c'è lí attorno né lago, né mare, né collina, né foche. Ancor piú sbagliano quelli che lo vedono « *sur le toit - à genou sur l'igloo* » e addirittura « *à trois mètres de l'igloo* » in contrasto con quello che lo vede « *tout près de son igloo* »!

Al solito non mancano quelli che invece di rispondere direttamente alla domanda indicano alcune azioni compiute da Nanook e non relative all'apertura della porta: « *il fait des blocs de neige - il était en train de faire une maison de neige* » o perfino « *il était à la chasse* » mentre uno lo vede in un altro momento, cioè « *couché quand il attrappe le petit phoque* » e un altro ancora « *dans un terrier de renard blanc* ». Queste risposte mostrano con evidenza il sovrapporsi e il confondersi delle immagini, che i ragazzi non riescono piú ad ordinare, anche se aiutati da domande determinate. Infine per 36 ragazzi Nanook è come se fosse scomparso, perché non hanno saputo dire dove si trovava e non hanno data alcuna risposta.

La settima domanda (il soffitto dell'igloo è alto come quello della vostra classe?) richiedeva un facilissimo paragone, in quanto nell'interno dell'*igloo* si vedeva distintamente che le persone camminavano curve. Infatti la quasi totalità ha risposto esattamente con un preciso « *non* ». Però qualcuno non ha visto bene, ed ha detto che i due soffitti sono alti uguali, e uno ha affermato che è piú alto quello dell'*igloo*. Le varianti sono limitate: c'è qualche tentativo di comparazione, piú o meno esatta, con altre grandezze *(il est comme la porte - un peu plus haut que Nanook - va jusqu'à la lampe)* e qualche accenno di spiegazione non richiesta (*non, parce que c'est pas une maison - non, parce que serait trop long à le bâtir*).

La domanda n. 8 si riferiva all'interpretazione di un'azione (che significa il gesto di Nanook quando si è levato il guanto e ha tenuto in aria la sua mano nuda?). Per quanto abbastanza determinata, si riferiva ad alcuni gesti di Nanook che potevano essere confusi con altri, benché non del tutto identici, fatti in momenti diversi; inoltre l'interpretazione poteva presentare qualche difficoltà, trattandosi di gesti non abituali. Non volendo troppo sottilizzare, abbiamo quindi ritenute accettabili tutte quelle risposte (215) dalle quali si rileva che i ragazzi hanno capito che Nanook voleva accertarsi delle condizioni del tempo. Quelle veramente esatte (un centinaio) hanno indicato con precisione lo scopo del gesto di Nanook, cioè quello di vedere « *la direction du vent* » mentre altre hanno detto in modo approssimativo che egli voleva vedere « *le temps - si le temps était bon - quelle temperature il fait - s'il faisait trop froid - si c'était le vent ou la bise - s'il aurait la pluie ou le soleil - s'il avait une tempête - savoir l'air du temps* » ecc. Alcune, poco chiare o male espresse, fanno riferimenti vaghi a fatti naturali che in qualche modo possono ricollegarsi con l'indagine intorno alle condizioni atmosferiche: « *il regardait le soleil - pour voir le soleil - la direction du soleil - pour voir oú allait le soleil* ». Infine, al gruppo delle risposte accettabili crediamo poterne aggiungere alcune che non indicano esplicitamente l'indagine del tempo, ma le ragioni per le quali era necessario sapere se il tempo era favorevole, risposte che potremmo chiamare implicite: « *s'il pouvait aller à la chasse -*

dans quelle direction il fallait aller - pour voir s'il pouvait partir - pour aller à la chasse des morses » etc. Tutte le altre, e cioè la maggioranza, denotano chiaramente la confusione che i ragazzi hanno fatta con altri gesti di Nanook:

segni di chiamata: « *pour appeller sa famille - de venir - il appellait tout - pour qu'il vienne - venez - pour que le traineau vienne - signes d'approcher - de faire avancer les chiens - à manger - pour qu'ils viennent les amis* »;

ordini vari di marcia: « *pour qui passe ici - d'avancer plus vite - de retourner - pour s'arrêter - d'arrêter le traineau - il faut pas s'arrêter, car il n'ya pas de danger - il faut s'éloigner - de passer par un autre endroit - halt!* »;

segni che indicano scoperte fatte: « *il y a de la bonne neige - qu'il a trouvé quelque chose - qu'il y avait une bête - il y a du poisson - qu'il y avait un phoque - qu'il avait un chemin - qu'il avait vu un trou* »;

segni di richiesta di aiuto: « *pour appeller de l'aide - à l'aide - au secours - qu'il fallait le delivrer - il a attrappé une bête et il peut pas le tenir - pour mieux tirer le phoque - lui aider à tirer la corde - pour pouvoir capturer une bête* ».

Vi sono inoltre alcune risposte che interpretano il gesto di Nanook come espressione di stati d'animo (*qu'il est content - une victoire*), come annunzio di un lavoro compiuto (*qui avait fini son igloo - qu'il avait capturée une bête*), come saluto (*bonjour*) o semplicemente come segnalazione della sua presenza (*il montrait où il était*).

Altre risposte invece confondono il gesto di Nanook di togliersi il guanto con uno simile, ma fatto in momenti diversi per altre ragioni (*il avait froid, il sifflait dans ses mains - c'est quand il tenait le renard - pour couper le phoque - qu'il ne reste pas souvent avec la main nue*).

Qualche risposta è del tutto arbitraria, vaga, incomprensibile e contraddittoria (*il regarde - faire signes - des signes d'impudence - nul - altitude - pour voir ce qu'il y a dans la neige - si la mer était bonne*). Una risposta originale, per quanto non relativa a questa domanda, ma piuttosto alla successiva, è quella di un ragazzo che vuol paragonare Nanook al metropolitano che regola la circolazione: « *signifie un gendarme!* ». Ce n'è per tutti i gusti!

La nona ed ultima domanda (che significa l'attitudine di Nanook quando sta in piedi sulla collina e agita le braccia?) ha dato pure luogo ad una serie svariatissima d'interpretazioni, varietà che non si sarebbe dovuta riscontrare, perché i segnali che faceva Nanook mostravano in maniera evidente che egli chiamava la famiglia e indicava il cammino da seguire. La scena, inoltre, aveva una durata considerevole e doveva lasciare negli spettatori un ricordo chiaro e sicuro.

Nessuna risposta contempla i due momenti, salvo a considerare completa, nella sua brevità, quella che dice: « *Avancez: j'ai trouvé un passage* ». In genere, o si limitano a interpretare i gesti di Nanook come richiamo alla famiglia, ai cani, agli amici (*pour faire venir sa famille - il appellait - pour appeller les bêtes - pour appeller les camarades - qu'il faut venir -*

venez - pour avertir sa famille) oppure a indicare il cammino: « *pour guider sa famille - pour guider les chiens - de passer par là - pour montrer de quel côté il doit aller - pour dire le passage - continuez votre chemin de ce côte ici - la direction du chemin - qu'il y avait une barrière de neige - il montrait le chemin - pour diriger le traineau et la troupe - pour montrer le passage aux chiens - qu'il fallait aller de l'autre côté - passez par là* ».

A questo primo gruppo possono aggiungersi anche quelle che indicano ordini di marcia, alcuni dei quali potevano dedursi effettivamente dai movimenti affrettati e ripetuti di Nanook: « *d'avancer plus vite - de se dépêcher - qu'il peuvent venir sans crainte* », mentre altri sono arbitrari oppure addirittura in contrasto con il gesticolío di Nanook: « *pour s'arrêter - pour que le traineau s'arrête - arrêtez-vous - pour ne faire pas venir sa famille - que ses amis ne viennent pas* ».

Notiamo ora una serie di risposte di vario tipo, che si allontanano del tutto dalla domanda, con riferimenti ad altri aspetti e momenti del film e delle quali molte sono quasi identiche a quelle date alla domanda precedente:

richiesta di soccorso: « *de venir à son secours - qu'il fallait lui aider - venir à l'aide* »;

scoperta di luoghi e animali: « *il avait vu un trou - il avait une chose - pour montrer où il fait l'igloo - qu'il voit les traces d'un morse - qu'il y a de la pêche - qu'il a trouvé un endroit pour chasser - qu'il y a du gibier - que le terrain était bon pour passer une journée - il a trouvé de la neige en quantité pour construire un igloo - une bête qui est partie - où il pourrait aller à la pêche* »;

atteggiamenti, azioni e stati d'animo: « *débout - coupe la neige - il dit: je suis là - il était les jambes ecartées et les bras en l'air - il pêche - qu'il avait froid et il sifflait dans ses mains - signifie la joie* ».

In quanto agli atteggiamenti, uno spettatore, a questa domanda, risponde « *l'attitude est très jolie!* ». C 'è, al solito, un gruppetto di risposte vaghe incomprensibili, e del tutto arbitrarie (*nul - pour faire le signe - l'altitude - des signes - de pas faire du bruit*). Una risposta caratteristica indica la contaminazione tra l'8ª e la 9ª: « *our montres la direction du vent à sa famille* ».

Compiuta l'analisi delle risposte, ci sembra di poter riassumere i rilievi fatti volta per volta, in alcune considerazioni di ordine generale. Anche in questi interrogatori, come in tutti quelli che si usano a voce o per iscritto, sia per fare indagini di carattere sperimentale, sia per esaminare gli alunni nella comune vita scolastica, non mancano casi di incomprensione della domanda. Da ciò deriva un certo numero di risposte inopportune, inconcludenti, che non possiamo attribuire con sicurezza a difetto di percezione. Nelle risposte che si attengono alla domanda possiamo notare che i fanciulli hanno incontrato una serie di difficoltà che brevemente esponiamo:

difficoltà a fare comparazioni precise, in merito a grandezze o a somiglianze, anche quando i due termini da comparare sono stati visti ripetutamente ravvicinati;

difficoltà a identificare forme geometriche regolari e, in grado piú limitato, a riconoscere anche una forma geometrica molto nota;

difficoltà a indicare con precisione la posizione dei personaggi rispetto ad un oggetto determinato;

difficoltà ad interpretare gesti ed atteggiamenti dei personaggi. Quest'ultima difficoltà ha dato luogo ad una grande varietà di interpretazioni ed è stata aggravata probabilmente anche dalla confusione, prodottasi, nel ricordo, tra i due momenti in cui Nanook gesticola.

Tutte queste difficoltà incontrate dai ragazzi sono dovute ad incapacità di percepire nettamente, di comparare con precisione, di interpretare con esattezza e con giusto riferimento, oppure dipendono tutte dalla rapidità della visione? Per rispondere con sicurezza a questa domanda bisognerebbe fare un'indagine comparativa, presentando ad un gruppo di ragazzi alcune immagini in visione cinematografica, ad un altro gruppo le stesse immagini in proiezione fissa, e ad un terzo gruppo ancora le stesse immagini stampate su fogli che i ragazzi possono guardare a loro agio per un tempo piú lungo, consentendo ad ognuno di tenerle sott'occhio finché non ritiene di averle considerate sufficientemente. Ad ogni modo la nostra opinione è che gli errori dei ragazzi dipendano prevalentemente dalla rapidità con cui le immagini passano sullo schermo. E questo ci rende molto titubanti nell'accettare il cinema, senza le dovute precauzioni e le necessarie spiegazioni preliminari di un'educatore esperto, come strumento didattico utile ed efficace di per sé solo e di larghissima diffusione.

Un punto da chiarire è certo quello di considerare la qualità delle risposte secondo gli anni, per vedere se con l'età quelle errate, imprecise, incomplete, inconcludenti, strane, vanno diminuendo.

Non è possibile fare un prospetto statistico, non per il diverso numero di soggetti di età diversa, perché si sarebbero potute stabilire le percentuali, ma per la grandissima varietà delle risposte ad ogni singola domanda. Alleghiamo le tabelle dalle quali risultano il numero e la natura delle risposte secondo le varie età. Ci sembra evidente che non si possa parlare di un effettivo graduale progresso nell'esattezza delle risposte. La proporzione tra le risposte giuste e quelle errate, incomplete ecc. rimane quasi costante. Non si vede una linea sicura, anzi si notano oscillazioni inesplicabili. Citiamo, ad esempio, la percentuale delle « mancate risposte » alla prima domanda:

soggetti	di	anni	8	non	rispondono	3	su	388	=	1,29%
»	»	»	9	»	»	22	su	130	=	16,9%
»	»	»	10	»	»	24	su	122	=	14,7%
»	»	»	11	»	»	7	su	102	=	6,8%
»	»	»	12	»	»	2	su	77	=	2,6%
»	»	»	13	»	»	1	su	17	=	5,8%
»	»	»	14	»	»	0	su	4	=	0%

Come abbiamo già accennato, oltre ai questionari abbiamo tentato un altro mezzo di indagine, cioè abbiamo invitato un gruppo di ragazzi a raccontare quello che avevano veduto e che ricordavano del film, lasciando la massima libertà di espressione. Questi lavoretti sono stati da noi esami-

nati non tanto per vedere quello che i ragazzi ricordavano, quanto per controllare se avevano percepito esattamente immagini da loro stessi scelte e non richieste da noi, e se avevano interpretato giustamente gesti che li avevano spontaneamente colpiti. Dall'esame delle 84 relazioni, fatte da ragazzi da 10 a 14 anni, abbiamo rilevato che ben pochi hanno dato indicazioni precise di forme e di grandezze, e ciò denota che spontaneamente essi non osservano questi particolari in quanto non sono probabilmente interessanti. Anche l'interpretazione dei gesti non è fatta che da pochissimi: solo qualcuno ha parlato di gesti fatti da Nanook per chiamare e dirigere la famiglia, e nessuno ha fatto menzione di quelli che l'esquimese faceva per vedere la direzione del vento. Lo spoglio di questi 84 compiti è assai interessante e ci ha permesso di fare molti rilievi, che si prestano a considerazioni non prive d'importanza nei riguardi delle visioni filmistiche dei ragazzi.

Una premessa che bisogna subito mettere in evidenza è che l'originalità delle relazioni è inficiata dalle spiegazioni del presentatore, che accompagnano tutta la visione. Difatti molte narrazioni sono costituite essenzialmente da un insieme, anche se non sempre ordinato, di frasi che certi ragazzi hanno ricordato. Inoltre essi ne hanno riportate alcune che erano state dette per commentare determinati punti del film e che difficilmente un pubblico di ragazzi avrebbe potuto dedurre dalla visione. A proposito della vendita delle pellicce: « *Nanook ne demande pas d'argent. Qu'en ferait-it-il? - La grande richesse de Nanook est constituée par sa moute de chiens polaires, qui lui rend d'immenses services* ». A proposito del grammofono: « *Ce qui interesse Nanook c'est ce qui se mange oú ce qui peut servir à prendre quelque chose qui se mange* ». Che si tratti di frasi ricordate è anche comprovato dal fatto che piú alunni le riportano allo stesso modo. E quindi sorge spontaneo il quesito: che cosa avrebbero visto e ricordato i ragazzi se il film non fosse stato accompagnato dalla spiegazione?

In ogni modo anche le spiegazioni non hanno avuto il potere di fare disporre con ordine, chiarezza e giusta proporzione delle parti la successione dei vari momenti del film. Vi sono, certo, alcune relazioni, specie fra quelle degli alunni piú grandi, che si presentano ordinate e complete, proporzionate ed esatte nei particolari, ma si sente benissimo in esse l'eco della parola del presentatore. Questo ricordo fa sí che quasi tutti i lavori comincino con la presentazione di Nanook e della famiglia, dei cui componenti sono elencati i rispettivi nomi, l'età, l'abbigliamento, proprio come spiegava il presentatore. Molti specificano persino l'età di Nanook, 35 anni, particolare a cui non avrebbero certo badato, né che avrebbero potuto affermare con tanta sicura precisione.

Ancora: pur essendo possibile notare che, macellata la preda, gli esquimesi ingurgitano grossi pezzi di carne, nessuno avrebbe potuto affermare che ne possono mangiare fino a 12 chili al giorno; notizia, invece, che molti hanno ricordato, per quanto un piccolo ingordo abbia esagerata la quantità portandola a 20 chili!

Ma, come abbiamo detto, neppure la spiegazione è servita a fare ricordare in ordine i vari momenti: c'è chi parla prima della costruzione

dell'*igloo,* che della vendita delle pelli agli americani, che della caccia al tricheco e poi di quella al salmone e cosí via. C'è chi vede la famigliuola prima nell'*igloo* e poi nella tenda, chi la fa risvegliare nell'*igloo* abbandonato, mentre la scena del risveglio ha luogo nell'*igloo* costruito da Nanook. Se tali errori di cronologia hanno in questo documentario una importanza relativa, e non portano danno alla comprensione generale, certo in una proiezione dove il succedersi dei fatti e il loro ingranarsi nel contesto non può essere alterato senza produrre l'incomprensione della vicenda, la incapacità di una visione cronologicamente ordinata sarebbe molto dannosa. Qualche volta, infatti, durante comuni spettacoli, abbiamo ascoltato bambini che rivolgevano domande, dalle quali risultava chiaramente che non avevano saputo associare i tempi e non « vedevano » già piú, inquadrato nell'insieme, quello che avevano « visto » pochi momenti prima. La stessa osservazione vale per l'interpretazione dei gesti, che non riesce chiara e presenta difficoltà, a volte, anche nei film parlati. Ma la confusione non si riscontra solo nella successione dei fatti, bensí, per cosí dire, nell'interno dei fatti stessi, in quanto spesso particolari inerenti ad una data azione sono attribuiti ad un'altra, come avviene nel resoconto delle varie specie di pesca e di caccia (al salmone, al tricheco, alla foca, alla volpe) dove azioni fatte per catturare o uccidere una preda sono attribuite ad altre prede. Nanook finisce il salmone con un colpo di denti dopo averlo arpionato, ma alcuni inseriscono quest'atto alla cattura della foca. Lo stesso si riscontra a proposito della costruzione dell'*igloo,* dove l'apertura della porta è vista in un secondo tempo, cosa impossibile in quanto Nanook costruisce l'*igloo* dall'interno e proprio per uscirne deve fare l'apertura che servirà da porta.

La spiegazione, inoltre, come pure la visione anche ripetuta, non sono state sempre sufficienti a fare afferrare il numero esatto delle persone e degli animali: c'è chi parla solo di un bambino (oltre il « *bebè* »), chi parla invece di quattro bambini; i cani sono per alcuni due, per altri piú, fino a quindici. Alcuni parlano di due cani probabilmente riferendosi ai due cuccioli che sono oggetto di cure particolari, confondendoli con tutta la muta.

Anche la durata del periodo estivo e di quello invernale, che il presentatore dice essere il primo « *fort court* » e il secondo « *très long* » sono valutate in modi molto vari: c'è chi afferma che l'estate dura un mese, chi tre, chi sei. Nell'episodio della vendita delle pellicce il commento dice piú volte trattarsi di americani che fanno questo traffico. Invece un ragazzo di 11 anni parla sempre di « negri ». Il *kayak* è descritto come costruito di legno e coperto di pelli ma molti dicono che è fatto soltanto di pelli.

Il carattere generale di queste relazioni è la sproporzione: mentre gli episodi piú salienti e di piú lunga durata (la vendita delle pellicce, le scene di caccia, la costruzione dell'*igloo*) sono spesso trascurati, oppure appena accennati, la narrazione indugia su particolari secondari. In genere i compiti dei ragazzi di nove, dieci anni, parlano prevalentemente dei bambini e dei loro giuochi, del « *bébé* » che sta nel « *capuchon de sa mère* » (a questo proposito uno nota che il « *bebé est rudement secoué sur le dos de sa mère* ») della « *toilette* » fatta con la saliva materna (una

bambina di 12 anni osserva giustamente: « *ce qui m'a frappé c'est que la mère lave les enfants avec sa salive. Je trouve qu'ils devraient faire fondre de la neige et les laver avec cette neige fondue* ») mentre un altro scambia il pezzo di pelle che serve per la lavatura con un « *morceau de phoque* ».

Come tipo di questo interessamento quasi esclusivo per i piccoli esquimesi, riportiamo per intero la relazione di un bambino di anni 10,3.

« *Nanook est un esquimau. Il a un petit garçon qui s'appelle Alec. Ce* « *matin Nanook a du temps; il s'amuse avec ses enfants. Il apprend à son* « *fis Alec à tirer à l'arc. Nanook a fait un ours près de l'igloo et Alec tire* « *dans les yeux. C'est très dur, car Alec a froid aux mains. Nanook lui* « *souffle dessus. Ça va mieux et il peut continuer à tirer.*

« *Les autres fils de Nanook se lugent. Voilà pourquoi, quand Nanook* « *amusait ses enfants s'étaient la faute que je préferais* ».

Tutto quello che è rimasto di un lungo documentario, che dura un'ora e dieci minuti, è tale graziosa scenetta infantile!

Questo interessamento per i quadri in cui figurano i piccoli esquimesi va scemando col crescere dell'età degli spettatori, finché quelli di dodici e tredici anni non nominano quasi piú i bambini, ma sono tutti presi dalle scene di caccia e da quella della costruzione dell'*igloo*. A parte l'osservazione della giudiziosa ragazzina, che abbiamo già citata, e che indugia sulla lavatura molto primitiva del *bebé*, per ragioni igieniche, i pochi che notano ancora i piccoli esquimesi danno l'impressione di essere rimasti un po' puerili, perché i loro lavoretti sono brevi e meschini, come quelli dei bambini piú piccoli.

Se l'insistere sui particolari relativi ai figli di Nanook è ben comprensibile, dato l'interessamento naturale per i coetanei, è piú strano che in parecchi compiti, anche molto sintetici, siano ricordati oggetti e gesti di importanza minima, come quello di una specie di stuoia che Nanook mette sotto le ginocchia quando fa la posta al salmone. Questa stuoia è vista anche quando Nanook fa la posta alle altre bestie: un bambino dice addirittura che la mette sull'acqua come se fosse una zattera! Altri particolari (la cattura della volpicina, la lubrificazione degli assi della slitta con olio che Nanook scalda, la cuccetta preparata per i cuccioli ecc.) sono notati solo da un numero molto limitato di spettatori.

Riassumendo: le maggiori difficoltà sono state incontrate dai ragazzi nell'esporre ordinatamente e completamente la successione dei vari momenti del film, nonostante le spiegazioni del presentatore, che fissavano sempre, con qualche frase, il succedersi dei fatti, specie in rapporto alle stagioni. E' probabile che anche per queste manchevolezze la causa sia da attribuirsi alla rapidità della visione. Non tutti hanno la stessa capacità di attenzione e di memorizzazione, lo stesso potere di sintesi, sia fra i dettagli e l'insieme dell'oggetto, sia tra gli episodi e l'insieme della scena o del fatto, mentre lo spettacolo è uguale per tutti.

Per quello che si riferisce al progresso dei lavori in rapporto all'età — mentre nelle risposte ai questionari rilevammo che non si poteva parlare di una linea di graduale miglioramento — qui possiamo affermare che le relazioni si fanno, in genere, sempre migliori, piú complete, piú ordinate, col crescere degli anni.

Da che dipenderà questa differenza? Non vogliamo certo negare che ragazzi di 13-14 anni abbiano una capacità di percezione e di sintesi superiore a quella dei ragazzi di 8 e 9 anni, ma siccome dalle risposte ai questionari abbiamo rilevato che questo progresso manca quasi del tutto, crediamo di poter attribuire il graduale miglioramento delle relazioni ad altre ragioni. I ragazzi piú grandi ricordano piú esattamente le spiegazioni, e per la maggiore cultura ed il maggiore esercizio sanno scrivere meglio; inoltre sono stati liberi di scrivere quello che volevano e quindi hanno riferito solo su quanto hanno visto e ricordato, senza essere costretti da domande determinate a precisare una forma, a fissare una proporzione o una somiglianza, a interpretare dei gesti.

Per quanto non siano direttamente in rapporto con gli scopi della nostra ricerca, non vogliamo trascurare alcuni rilievi che possono avere la loro importanza ai fini di uno studio concreto degli effetti d'ordine culturale, estetico, morale che un film può determinare nei ragazzi. Notiamo che mentre questo o quel particolare è stato sempre notato da qualcuno, anche quando era insignificante, il paesaggio non ha trovato, in senso assoluto, alcun descrittore. Se avessimo dovuto riferire noi su questa proiezione, non avremmo certo mancato di parlare di quelle immense distese di neve, del mare gelato, dei blocchi di ghiaccio, di quel perenne uniforme, monotono biancore, in cui si muovono e si affaticano quei pochi e piccoli personaggi, di tutto ciò, in breve, che costituisce l'ambiente naturale e, per cosí dire, l'atmosfera speciale del film. Invece, ripetiamo, nessun ragazzo ha fatto il minimo cenno, neppure con una parola, alla desolazione e monotonia dell'ambiente. E' evidente che questa cornice naturale non è stata notata, non ha destato nessun interesse, non ha suscitato nessuna osservazione. Non se ne trova traccia neppure in quei lavori che sono scritti molto bene, completi, ordinati, con ricchezza di particolari.

A parte la frase che accenna alla « *vie pénible d'une famille d'esquimaux* » e che, detta dal presentatore, è stata ripetuta da qualche ragazzo, non abbiamo che rarissime considerazioni di carattere culturale (*j'ai appris un tas de choses*) nessuna di carattere estetico (a meno che non si voglia considerare tale, qualche affermazione come questa: « *c'est un beau film - c'est magnifique - c'est la photo que je préférais* ») un paio di riflessioni sui disagi della vita esquimese (*j'aime mieux coucher dans mon lit douillet, que de dormir dans la neige - vraiment cette vie ne serait pas agréable pour nous qui sommes habitués à une vie moderne*), un apprezzamento sull'abilità di Nanook (*construire un igloo si vite et si bien c'est un chef-d'oeuvre*).

Sfugge completamente la valutazione del coraggio, della vita operosa, faticosa e piena di pericoli di questi uomini del nord. L'immagine non è riuscita a suscitare nei ragazzi questo tipo di considerazioni, che pure dalle azioni dei personaggi potevano ben derivare.

Dai pochi risultati raccolti in questo primo modesto tentativo di ricerca, ci sembra di poter trarre qualche conclusione di carattere generale. Se la visione di un documentario lineare, semplice, che si svolge in un ambiente naturale uniforme e con pochi personaggi, dagli stati d'animo ingenui ed elementari, come quello che ci è servito per la nostra ricerca, ha

determinato tante incertezze ed errori di visione e di interpretazione, tanto disordine nel susseguirsi delle scene, abbiamo ragioni sufficienti per affermare che la visione di film quali i ragazzi italiani, di età anche inferiore a quella dei nostri soggetti ginevrini, sono troppo spesso condotti a vedere nelle comuni sale di spettacolo (1), produca in loro una ridda confusa di immagini, un accavallarsi di scene e di vicende, un susseguirsi di gesti e di atteggiamenti per loro oscuri o di difficile e dubbia interpretazione, che li costringono ad un lavoro eccessivo e inadatto alla loro età, sottoponendoli ad uno sforzo quasi sempre dannoso perché eccessivo e di troppo lunga durata.

Il piacere prodotto dallo spettacolo, l'allettamento delle immagini, la curiosità per gli avvenimenti, nascondono al ragazzo lo sforzo che compie, mentre la mancanza di controllo impedisce di mettere in evidenza tutti gli sbagli di visione e di interpretazione che certamente ha commessi. Queste ragioni, unite alle altre forse anche piú importanti, di carattere igienico e morale, dovrebbero consigliare i genitori ad essere piú prudenti nel permettere ai loro figli la frequenza al cinema, e indurre studiosi ed educatori ad approfondire quelle ricerche in materia che permettano di determinare con sempre maggiore precisione, come si fa per i libri di testo e per le letture, i caratteri che un film deve avere per rispondere alle possibilità di comprensione dei piccoli spettatori.

Laura Albertini e Maria Pia Caruso

(1) Notiamo a questo proposito una saggia disposizione, strettamente osservata la quale, in quasi tutti i cantoni svizzeri, impedisce l'accesso ai cinema ai ragazzi di età inferiore ai 16 anni. I cinematografi danno pubblico avviso soltanto dei film cui i bambini sono ammessi.

La poesia simbolista e il cinema francese

Il suggestivo articolo di Mario Verdone: *I poeti nel cinema e il cinema nei poeti* (1) suggerisce anche a me l'idea di scegliere un angolo del fiorito giardino, che egli ci invita cosí bene a coltivare. Chiarisco subito che dei due aspetti del tema proposto io adotto quello che riguarda le influenze della poesia sul cinema e in particolare della poesia simbolista francese sul cinema francese del decennio (1929-1939). La mia esposizione nasce da una premessa che inquadra la trattazione su un piano il meno possibile arbitrario, in modo da renderla aliena da riferimenti troppo facili o meramente casuali, cercando quindi di usare gli stessi criteri di rigorosa applicazione, che sono poi quelli scelti dal Verdone, allo scopo di scoprire momenti esatti in cui una identica vocazione fa coincidere il sogno del poeta della parola, con quello del poeta cinematografico: per giungere a conclusioni precise le quali riescono a rintracciare una medesima qualità di ispirazione degli uni e degli altri artisti. E di darci una chiave del cinema francese che, nel mentre ci schiude gli scrigni segreti della sua poesia, lo discarica contro ogni previsione dalle facili accuse di una troppo facile maniera letteraria.

Il tema essenziale di questa cinematografia è quello dell'evasione, cantato da Baudelaire, il quale — scriveva Thibaudet — se frequenta la *décheance* come altri coltivano una pianta rara, delicata e mostruosa, trova però nella caduta quell'elemento di riscatto che lo spinge a proclamare la sua sete di purezza, la sua volontà di disintossicarsi da ogni civiltà. Il cinema francese ha una non diversa predilezione per la sventura e il *ratage.* I suoi protagonisti sono anche dei ribelli ma, incapaci di riprendere il largo della vita quotidiana, naufragano tra le secche del vizio e della delinquenza, pur conservando nel cuore la visione di un mondo migliore. Cosí anche da questo mondo degradato si eleva un canto vero di purezza.

Nei rari istanti lieti e luminosi che la vicenda comporta, la donna, una donna, appare. Essa è una chimerica creatura di bontà che aiuta l'uomo giunto al fondo di ogni perdizione a ritrovare il meglio di sé stesso. È lei, cioè, che adempie ad una missione la quale, come è stato osservato, è nell'ordine baudeleriano dei miracoli. Se Dio lo vuole il paradiso non è per sempre perduto.

Negli altri momenti impregnati di sconsolato pessimismo e di cupe penombre la donna è una pallida creatura decaduta, la quale, immersa nella controluce infetta che modella il suo corpo, appare come una larva che

(1) Cfr. il n. 11, anno 1948, di *Critica Cinematografica.*

insidia il cuore stesso dell'uomo: inferno fatale, ma del tutto volontario, tanto baudeleriano quanto la sua insegna: *foemina mors animae.*

Louis Delluc è stato il primo, nel film *Fièvre* (1923), a dare a questo mondo la sua atmosfera tipica che è quella del bar — il bar con i suoi specchi che moltiplicano le angolazioni, i suoi fumi di alcool e di tabacco, i suoi zinchi lucidi, coi bicchieri in controluce. Egli inaugura cosí il realismo francese che con una espressione felice poi perduta, fu appunto definito *scuola dei bar,* in analogia con quella letteraria contemporanea di Toulet, De Voisin, Mac Orlan, De la Vaissière.

E' il caso di raccontare questa trama perché il film è stato poco presentato in Italia e perché il suo finale è di una rara bellezza lirica e simbolica. In un bar del vecchio porto tre individui sono ad un tavolo a giuocare. Uno di essi sbircia di tanto in tanto la padrona con aria di soddisfatta compiacenza. Nel locale presta pure servizio una piccola asiatica, che, quando non mesce le bibite, se ne sta impassibile ai piedi del *comptoir.* Arrivano dei marinai appena sbarcati dall'Oriente. Invitano delle ragazze al loro tavolo, poi si mettono a ballare al suono del piano meccanico. Uno di essi fa l'occhiolino a Madame, ma il precedente corteggiatore si ingelosisce e denuncia la cosa al padrone. Scoppia una rissa in cui il marinaio è pugnalato e il marito della femmina abbattuto. Interviene la polizia che eseguisce alcuni fermi. La sala si svuota, i corpi dei rissanti restano a terra in attesa dell'ambulanza. Allora la piccola asiatica si alza e perseguendo evidentemente un suo nascosto desiderio, si impadronisce di una rosa che era nel vaso sopra il *comptoir.* Quando però fa per aspirarne il profumo si accorge che la rosa è di carta.

Cosí questo realismo appare impregnato sin dall'inizio di poesia latente smentendo la facile accusa che il cinema francese sappia esprimere solo le angosce di esseri sordidi, le regioni insalubri e febbricitanti dell'anima. Invece Delluc riesce a colmare di simbolo una cosa muta e vivente come un fiore di carta.

Georges Simenon identifica i luoghi di questa evasione sognata con quelli del film: la *casbàh* in *Pépé le Moko,* la *tenda egiziana* ne *La Bandéra,* entrambi di Duvivier, i *mari tropicali* in *Récif de Corail,* regía di Gleize, il *circo* in *Gens de voyage* di Feyder.

> Nous avons à jamais,
> Laissé derrière nous l'espoir qui se consume,
> Dans une ville pétrie de chair et de misère.

Ecco il canto dell'evasione sognata dalla avvilente realtà quotidiana.

Sin dalle prime produzioni Nordisk — *Le tentazioni della capitale* o l'*Abisso (Afgrunden)* interpretato da Asta Nielsen — il cinema è riuscito ad essere il poeta talora dozzinale ed improvvisato ma altre volte suggestivo e profondo della grande città. Film come *Strada* di Grüne o *Strada senza gioia* di Pabst hanno addentrato l'obiettivo

> Dans les plis sinueux des vieilles capitales
> Ou tout, même l'horreur, tourne aux enchentements

Ma in queste cinematografie l'incontro con la metropoli ha sempre il valore di un tema volontariamente scelto. Specie nel film di Pabst, la mi-

seria, la morte, la sessualità, depistata dalla indigenza o dal caso, compongono un insieme atroce della piú bassa condizione umana, al quale i riverberi dei fanali, i contrasti tra luce ed ombra, conferiscono uno spettrale senso di angoscia, per cui ogni gesto del tragico quotidiano assume la maledizione spettrale del giorno del giudizio.

Ma nel cinema francese la metropoli è il luogo stesso ove si agita la fauna dei personaggi cari alla musa di Francis Carco: le piccole prostitute, le *madames* tenitrici di bar e di pensioni, i marinai che suonano il *galoubet* e l'ocarina, i declassati di ogni risma e i *bohémiens* di tutto cuore. E dove canta la musica del suo lirismo latente: i *refrains* del piano meccanico:

La complainte des pianos qu'on entend
dans les quartiers usés

Le brume fosforescenti che sembrano ammortizzare gli stacchi tra sequenza e quasi cullarle, le suggestioni della notte e quelle della pioggia, « la pioggia musicale che canta per terra e sui tetti e che scende dai zinchi e dall'ardesia sul *trottoir* o gocciola dalle grondaie », il fumo che ricade in densi nastri intorno alle lampade del *bistro,* le libazioni *au zinc* che preludono alle inevitabili provocazioni, i *remparts* dei bastioni ove le belle dame *du faubourg* in pelliccia e brillanti si danno sotto la pioggia con applicata tenerezza ai varî Jesus-la-Caille (Jean Gabin) o a qualche altro *de ces messieurs de la Santé.* Con l'apparizione finale di un porto di mare che fa pensare a l'*Invitation au voyage* baudeleriana, nuova versione ove, dice Kemp, « tutto non è che fumo amarezza salmastro invece di ordine bellezza lusso ». Passa cosí anche sullo schermo « una venere nera a rianimare Baudelaire »: finale apparizione del porto.

L'homme libre toujours chérira la mer

aveva cantato Baudelaire. Ed ecco sullo schermo il *porto* con le sue luci velate e le sue brume fosforescenti che diviene il luogo tipico della evasione nel film francese. Ancora una volta Francis Carco in una sua canzone per film riprende, sia pure in un modo un po' convenzionale, il tema prediletto del cinema francese:

C'était un client de passage
Un espèce de vagabond,
Sans passeport et sans bagages,
Un désésperé qui, dit-on,
Voulait partir pour un très long voyage:
Des policiers l'avaient traqué
Comme une bête sur la quai

Talora queste sequenze, come nel film *Remorques* di Grémillon, hanno la suggestione dei fragili poemi di questo poeta:

Je crois encore ouir le cri
Rauque et plaintif, sous un ciel gris,
des petits remorqueurs qui remontent la Seine.

Quante volte non abbiamo noi sentito « *ce cri rauque et plaintif* » echeggiare nel cuore de l'*homme traqué* al momento in cui la tradizionale pano-

ramica empie lo schermo delle ultime visioni del porto che si allontana con angosciosa lentezza; di Jean Gabin — per esempio — tipo eroe populista, un po' troppo feuilletonesco ma talora arricchito da Carné, Renoir, o Duvivier di una pietà sincera e di un alone poetico che purifica tutto.

Infine è lo stesso Carco a scrivere: tutti i miei libri dipendono da una strada, da un ambiente, dall'aria che in esso si respira. I personaggi vengono dopo. Essi provano solo una specie di complicità tra Carco e un luogo della metropoli, una comune identificazione con l'atmosfera di un luogo e della sua anima.

Oggi possiamo dire che accanto alla Parigi di poeti come Baudelaire e Carco o di pittori come Utrillo e Marquet esiste quella di registi come Duvivier (*La Belle Equipe*), Carné (*Jenny*), Renoir (*La Bête humaine*).

Da questo punto di vista è facile anche criticare il film francese ove il tema di Parigi, universo completo con le sue strade, le sue brume, le sue evasioni e le sue nostalgie, diviene un luogo comune imbastito sugli elementi piú banali, il bar, la *vamp,* il fanale *au coin,* e il finale omicidio all'ultimo *tournant.*

La verità è che anche nel cinema francese i personaggi *vengono dopo* e il suo valore è prevalentemente plastico. E ciò che conta, ciò che resta è l'originario tema poetico dell'evasione modulato attraverso l'illuminazione artificiale e notturna, la quale, operando la perenne trasposizione delle cose piú volgari, costituisce l'atmosfera unica di questo cinema, una storia di realismo magico ove la stessa mediocrità degli esseri diviene qualcosa di affascinante nel frusto e nel decaduto.

Baudelaire ci ha dato i piú bei fiori della poesia esotica, senza lasciare Parigi. Parimenti il cinema francese crea a preferenza il clima del nord-Africa senza abbandonare gli studi. Il suo *slogan* è assai lontano da quello dei moderni realisti americani: questo film si è svolto sul luogo stesso ove sono avvenuti i fatti. Cosí nella *Bandéra* Duvivier compone una città coloniale di banale gusto cinematografico con mercenari e prostitute, nacchere e braccialetti e perciò ricca di tutti i motivi del piú facile esotismo. Ma non era su questo terreno e con ingredienti non meno correnti, che Baudelaire era riuscito a far sbocciare alcuni tra i suoi fiori del male piú ricchi del caldo e del bleu dell'oriente? Cosí anche Duvivier perviene in questo film a trasformare la sua scenografia di bazar nel luogo autentico della vicenda.

Ma come non inscrivere infine in una galleria di tipi baudeleriani del cinema francese la madama dai gioielli di *Pépé-le-Moko,* timida e libertina, fragile e robusta, e la vecchia tenitrice che evoca il suo passato sulla musica di un vecchio grammofono spuntato?

E' stato detto ingiustamente che tutto questo è pure assai facile: facile è anzi l'aggettivo con cui una certa critica designa Duvivier. Certo che che in Carné la qualità di ispirazione è piú rara e profonda. Di lui ricordiamo due momenti lirici: l'uno, il finale di *Jenny,* quando la protagonista sconvolta dall'abbandono del suo giovane amante attraversa il ponte d'Europa in un paesaggio portuale di acque putride e di erba nera, che sembra quello di una verlainiana « romanza senza parole »:

Sites brutaux
Oh! votre haleine

Sueur humaine
cris des métaux!

Il secondo, quando Luciano e Danielle errano nelle prime ore del mattino, nella triste barriera industriale, e si fanno le prime rivelazioni di amore, sullo sfondo di un paesaggio non dissimile.

Tutti questi incontri tra la musa della poesia e quella del cinema si riferiscono piú che altro alle fonti di una comune ispirazione. Ma dal punto di vista della forma è solo in Mallarmé che esiste un vero presagio dell'arte cinematografica, ove cioè l'esigenza innominata di questa nuova forma espressiva è posta nel suo rigore esemplare.

La profonda insoddisfazione dei poeti di fronte alla prostituzione delle parole dettata dall'uso corrente e all'usura ed incapacità della espressione verbale è la prova evidente di un tale assunto. Osiamo affermare che se Mallarmé è giudicato un poeta oscuro ed ermetico ciò è perché in lui tutto è spiegato in un linguaggio che oggi non esiteremmo a definire senz'altro cinematografico. La sua frase determinata da una giusta posizione di dettagli che si richiamano ed implicano nel tempo, collaborando all'insieme dell'espressione verbale attraverso una specie di mosaico il cui luogo è la durata e non lo spazio (Thibaudet) ricorda assai da vicino la sequenza filmica. Cosí pure la sua sintassi disarticolata che appare arbitraria sol perché è già quella idealmente cinematografica. Non è difficile trovare altresí la presenza di tutte le forme di questa arte ancora allo *stato letterario* in piú di un poema. Il suo stesso sforzo di abolire anche in prosa lo stile oratorio (uccidere la definizione e far nascere la metafora), è già una realizzazione della tecnica ellittica cinematografica. Infine egli, mirando a costruire un poema essenzialmente fondato sulla disposizione tipografica della pagina (« Un coup de dé jamais n'abolirà le hâsard ») sembra voler tagliare i ponti con il suo passato di poeta della parola. Esaminiamo ad esempio « Petit Air »:

Langouresement longe
comme du blanc linge ôté
tel fugace oiseau se plonge
exultatrice à côté
dans l'onde toi, devenue,
Ta jubilation nue.

L'analisi logica di questa costruzione è la seguente: « un certo fugace uccello languidamente si prolunga come biancheria tolta, se la tua giubilazione nuda si tuffa esultante, di fianco, nell'onda te divenuta ». La poesia descrive il tuffarsi fresco nelle acque di una innominata creatura femminile. Ora la sua analisi, diremo, cinematografica, rende la similitudine tra il volo del cigno e il tuffarsi della bagnante con una immediatezza che appartiene esclusivamente al linguaggio filmico: siamo cioè di fronte a due sequenze raccordate su un unico arabesco visuale. Un esempio perfetto di montaggio analogico, se non andiamo errati.

Roberto Paolella

Due inquadrature di *Cenere* (1916), diretto da Febo Mari e interpretato da Eleonora Duse

CENERE

Una creatura umana, ~~crucciata da tutte le pene~~, vive nelle fiera isola dei nuraghes, delle grotte, dei domos de janas, vigilata dall'acuta vetta biancazzurra del Gennargentu: Rosalia!

Che altro? Un nome. Una forma. Una larva. Vive? Muore, piuttosto giorno per giorno, logorando ~~la sua carne stanca e~~ la sua anima arsa, via attraverso la tancas immense, infinitamente sola, nell'infinita solitudine. Molecola sperduta, pietra, fra pietre, sofferenza muta appiattata fra le rughe della terra, incisa nei solchi. Chi sa quel dolore? Chi lo vede nel mondo?

Eppure laggiù, chi sa dove, chi sa dove, nel continente così vicino e tanto lontano, qualcuno, che ha vent'anni, si consuma dentro con dei pensieri folli: «Che farà colei? Dove sarà? Perchè, perchè mi ha lasciato?».

Parole, ~~gocce~~..... E cadono e scavano l'anima.....

Come potrà egli lanciarsi nel vortice ed afferrare a piene mani tutte le offerte della vita, se non ha trovato la risposta a quella domanda? Così, mosso da quest'ansia ~~originaria~~, Anania, lascia il tumulto di Roma, ritorna alla sua isola solitaria per cercare.....

Interroga le torre e le roccie, i sentieri ~~e le nuvole~~. Ogni donna che gli appare — china sul covone o erta sulla soglia di casa (dietro a lei rosseggia la fiamma nel focolare) — può essere quella che egli cerca. E il cuore gli balza in gola: «Lei, fosse lei!?»

Forse, chi sa, essi seguono ora lo stesso cammino, nell'ora istessa, sotto il sole ardente; ma un muro li separa, una siepe di fichi d'India, un filare. Ciechi e sordi sono gli uomini e brancolano nel buio. —

~~[illegible]~~

Rosalia, creatura di umiltà e di dolore, va ~~con la sua croce~~, traverso le strade degli uomini. Ricorda. Aspetta. Dispera.

Un giorno, l'incontro. Vita a vita, di fronte. La stessa carne, ~~tanto diversa~~! E un ingorgo di passione, di angoscia, di pietà, d'orgoglio: e, su tutto, per un attimo, un aliare folle di speranza.... Figlio! Figlio! ~~Figlio!~~

Poi, il cammino dell'esistenza inesorabile. ~~Perchè, dunque, gli ha dato questo dono grande, la vita, se ora, vivendo, la trascina, fatalmente,~~ nell'ombra? Bisogna che sia libero ~~come Olì, il figlio di Olì~~.

E Olì, creatura di desiderio e di dono, farà ad Anania il dono della sua vita, così, silenziosamente, ~~umile e sola, come~~ un giorno ~~in un~~ campo, laggiù, donò la sua giovinezza ad un altro Anania, che non è ~~questo, ma che pur gli somiglia~~.

~~*Così.... Figlio!*~~

Un tesoro magnifico la vita, ma solamente quando un altro tesoro gli dia tutto il suo valore: la libertà.

Rosalia, povera donna taciturna che nulla sa, ~~pure~~ questo sa. E può morire.....

E la torre e le nuvole ed i sentieri vedranno passare ancora una volta la vagabonda che ora, sì, infine riposerà, pietra fra pietra, terra fra terra, fiamma incenerita nell'infinita cenere dell'universo!

Le correzioni di Eleonora Duse alla bozza del soggetto di *Cenere* (1916), regía di Febo Mari.

Marie Dressler e Wallace Beery in *Cuori in burrasca.*

Wallace Beery in *Spavalderia.*

Marie Dressler e Wallace Beery in *Cuori in burrasca.*

Eleonora Duse e il cinema

(nel venticinquesimo anniversario della sua morte)

Estremamente sensibile a ogni manifestazione dell'ingegno, Eleonora Duse aveva incominciato ad interessarsi del cinematografo sin dal 1912, intravedendone le immense possibilità. Com'era sua consuetudine di volersi render conto personalmente di ogni cosa, ella cercò di approfondire con la massima oggettività questa nuova forma di espressione drammatica. Frequentava i cinematografi assiduamente. Prediligeva le piccole sale di secondo o di terz'ordine, sopportando il fastidioso accompagnamento musicale della modestissima orchestrina o del pianoforte scordato, perché vi si sentiva piú libera, in quanto piú difficilmente poteva esservi riconosciuta. Esile, nel modesto vestito nero, la caratteristica ciocca ribelle, luminosamente bianca, imprigionata nel cappellino di feltro: chi avrebbe potuto supporre in lei la celebrità di un tempo? Senza contare che in quelle povere sale ella si trovava a contatto col popolo, e si rendeva conto delle osservazioni, delle reazioni, della commozione di quel pubblico genuino, che seguiva attentamente lo spettacolo; fonte, per lei, di nuove esperienze e di nuovi motivi di approfondimento e di riflessione.

A Colette era capitato una sera di trovarsi in un cinematografo accanto a Eleonora Duse, e di osservare nella semi oscurità «il viso celebre che volgendosi ora a destra ora a sinistra seguiva gli episodi di un film banale, lasciando leggere sui tratti una ingenuità senza traccia di diffidenza». Ma quando, durante l'intervallo, fu riconosciuta, e una gran folla le si fece intorno, ella strinse cortese, distante, le mani che le furon tese, e solo un fremito intorno alle narici rivelava il fastidio di non essere lasciata in pace.

Nel 1916 ella scrisse a Riccardo Artuffo, un giovine commediografo, morto alcuni anni or sono, e che fu suo collaboratore:

> «Ieri ho visto il *Malefico anello* di Morello.
> L'Italia è un gran paese! Ognuno la pensa a modo suo — e perfino *vista* l'Italia (non la cinematografica) vista nel telaio d'un film — che paese, che incanti, se sapessimo amarlo bene ogni canto di questo paese (e far con esso dei buoni film)! Lei dirà che son malata d'idealismo, ma, se non è cosí, in arte non si fa niente».

Nello stesso anno, dopo lunga esitazione, accettò l'invito dell'*Ambrosio Film*. Ma la scelta dell'argomento fu cagione di difficoltà non lievi. Eleonora Duse vedeva il cinema sopratutto come un mezzo di espressione lirica, musicale, *un'arte di trasposizione:* una specie di musica che prende corpo. Secondo il suo modo di vedere il cinematografo, invece di copiare il teatro, avrebbe dovuto diventare quell'arte autonoma che ha il diritto di essere per la intrinseca autonomia dei suoi mezzi espressivi, mentre il teatro è schiavo di infinite restrizioni. L'obiettivo della macchina da presa

è un vetro che vede le anime, che amplifica ogni movimento, e che, quindi, potrebbe mettere in rilievo le minime vibrazioni e rivelare quell'*oltre la realtà,* che sulla scena va perduto sia pure a causa della distanza, ma che, in effetto, solo in rari momenti di suprema grazia, e solo grandissimi attori riescono a far intuire. Piú che la realtà delle cose, il cinema dovrebbe rendere gli stati d'animo, le sensazioni e l'atmosfera: l'eco degli avvenimenti, piú che gli avvenimenti stessi.

La Duse avrebbe voluto rappresentare cinematograficamente le poesie di Arthur Rimbaud, di Baudelaire, di Pascoli. Ridusse a trama di film *Les hiens invisibles* di Selma Lagerlöff. Arturo Ambrosio, al contrario, voleva fare di Eleonora Duse la figura centrale di un *filmone,* circondandola delle maggiori *stelle* del cinema italiano di allora. E la Duse si ribellava. Alla fine l'accordo fu raggiunto sul romanzo di Grazia Deledda: *Cenere,* che accontentava l'attrice nel pensiero di poter recitare in un'umile storia umana, che, sperava, sarebbe arrivata al cuore delle genti di ogni paese e di ogni ceto. Ma al momento d'impegnarsi ebbe qualche esitazione. Lo confidò a Riccardo Artuffo:

« Oggi, non sarà *firma di contratto,* ma certo, *impegno* e da stamane ho un'antica angoscia, anch'io, in cuore! Perché lottare ancora? *Ritornare al mondo* quando tanto ho lottato per scordare perfino la parola arte! Non so se era piú forza la rinunzia — e m'illudo poter lottare ancora.

Oggi, mi sento, piccola e spersa, e mi fa male vivere ».

E un poco piú tardi:

« Sono ancora nel tunnel, e non so parlare di niente. Ma porterò con me tutto Ibsen, e quello ara la terra, bene ».

Da Ibsen infatti trae forza per iniziare il nuovo lavoro.

« Conto i giorni per ritornare al lavoro. Sincerità, chiarezza, concisione e il lavoro riescirà bene. Ogni giorno riguadagnerò forza ».

Accettato l'impegno « *sa essere buon soldato,* che quando deve andare ai *reticolati non se lo fa dire due volte* ». Anche ora, com'è accaduto durante i lunghi anni di lavoro nel teatro, fa di tutto per avvolgere nella sua atmosfera spirituale chi lavora con lei. A Febo Mari, a Riccardo Artuffo, i due collaboratori piú devoti, e piú degni di comprenderla, dopo che li ha visti la mattina per accordarsi sulla realizzazione di un'idea, manda durante la giornata uno dopo l'altro foglietti scritti: un *lampo* di pensiero, un'indagine, il racconto di qualche episodio significativo, per illuminare maggiormente quanto si è detto a voce; foglietti che sono testimoni del suo lavoro mentale, della sua vigilanza di ogni particolare.

« Le inezie! Il teatro è come un tessuto, è intrecciato di sottili fili. Non esistono inezie nel teatro. Tutto serve per esprimere l'insieme », aveva detto infatti al principe Sergio Volkonsky in una conversazione sul teatro.

Riassume il romanzo *Cenere* di Grazia Deledda; lo riduce a schema per film, e inviandolo a Febo Mari scrive:

« Eccole il libro.

La tela è quella, ma... come sarà trasformata, riassunta, palese? Ancora non so come. Quando penso a questo lavoro che invoco, chiudo gli occhi, e non ascolto che una lontana... (lontana ancora) « voce interiore ».

Dunque di questo si parlerà a voce. Ora con questa matita le copio dal Libro,

dei numeri. Ogni numero sarà come un gancio per afferrare, dal Libro, un dato segno (Ombra e Luce)... ».

Sente il bisogno di musica durante la ripresa. Vorrebbe che il violoncellista Livio Boni suonasse il violoncello mentre girano il film per suggerire l'atmosfera che vorrebbe esprimere. Si prodiga con coraggio instancabile, supera tutte le difficoltà e si reca in montagna per alcune scene, ma quando vede infrangersi contro una realizzazione inadeguata la sua visione ne prova rammarico profondo:

« ... io vado avanti, ma sento che a un certo punto l'alone invisibile dell'anima nostra non basta, e vado avanti cercando di affermare ciò che voglio solamente a " colpi di intuizione ". Ma ci sono delle correnti che rompono la *sintesi*... che *dovrebbe essere* inconscia, *perché* vivente *in noi* ».

Dopo una prova all'aperto scrive a Febo Mari, paragonando questa prova a un'altra, in un ambiente chiuso, un quadro di lei nella diligenza, col bambino in braccio, la mano in primo piano e il volto in penombra, che le sembra riuscito:

« Sono tutta turbata per la prima prova di ieri, — fra quella bella campagna, fra tante fave e lupetti... tutti i pensieri miei, e quanto avevó di *pronto* come lavoro — è scappato, — come scappan gli uccelli al primo rumore nel bosco. — Mi pareva d'esser cosí *pronta,* cosí preparata. — Forse, era solo il dono, o l'errore della solitudine.

Ma... mi vedevo nell'ombra, — *in lontananza,* — lontano, lontano, come — quando da piccoli si chiude gli occhi — per ritrovare un mondo di favole!

Da tre mesi, ogni pomeriggio di primavera — sono andata al *Cinema* — chiusa nel buio, ho visto non so quanti film — scegliendo quelli adatti al mio vero, — quelli a *scorcio, per attimo,* incompleti, quasi direi a lampi — *quelli* mi parevan pari alla *realtà* che oso affrontare.

Ma ieri, ferma, al sole, non ho piú capito la strada da farsi.

E la tecnica è tutto un mistero.

Quando rientrando lei mi parlava d'un viso di *Madonna* — io senza osare risponderle tutto, pensavo fra me, — che non possedendolo codesto viso, — invano avrei cercato simularlo.

M'aiuti lei — lei lo può. — Mi veda quale sono. — Ho anch'io la mia parte di *Rosalia* cioè il *destino,* — come dono e peso di vita.

Mi metta nell'ombra.

Mi metta nell'ombra, la prego. — L'episodio delle mani (perché la mano denota il viso) — al prologo, — è pari a ciò che sento poter offrire.

Ma un film in pieno sole — anche se fatto per prova, come quello di ieri, non può riuscire con me, — ne son certa.

Ebbene, *au premier plan* — mi fa terrore. Preferirei a questo — tornarmene nella mia solitudine.

Ho visto (Griffith) — ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio.

Ho visto... Oh, ho visto gente venendo, di lontano, — supplice o disperata, — o in rivolta, — insomma, ho visto creature a *lampi* — ma simili alla forza attuale che mi anima, pari alla *visione* che inseguo.

Mi metta, dunque, nell'ombra — mi tenga di scorcio, a passaggio, nulla sia immobile fra questo ritorno di madre al figlio.

Au premier plan, — verso la folla, — verso la belva, rimanga lei, lei ne ha la forza.

Se dovessi, (supponiamo, ma non oserò mai farlo) se dovessi recitare *Cenere,* — anche *allora, pur* riconoscendo l'opposta cosa che è *film* e *recita* pure, resterei nell'ombra, — come la Madre deve col figlio.

E lei mi stenda la mano. — L'ha già stesa — e questo tornare al lavoro con lei, ha per me, non solamente pregio d'arte, — ma qualche cosa di consolante per l'anima mia.

Ieri, son rimasta stranita. Tutto mi pareva perduto.

Ma, lei, che vede e sa, troverà modo, malgrado il freno dell'arte, — troverà modo che l'anima, sia pur per un attimo, riconosca — il volo e la libertà che fu sua! »

La Duse vuole evitare i primi piani, e talvolta, mentre si gira, s'allontana dall'obbiettivo e si muove a modo suo. Poi, dopo una posa, scrive a Riccardo Artuffo che può comprenderla:

« Quante cose ho sentito e capito alla *tettoia,* quando il sole si fa aspettare.

Ma piú che mai sono *certa che c'è* un accordo di realtà e poesia da... cinematografare, che *enorme* e *bella* cosa!

Ieri, ho filmato qualche *pezzettino* a modo mio — ma... finché non vedo, non credo.

Se l'avessi azzeccata giusta!... Dio sa... fra quali parole, e ragionamenti *presi a volo...* un baleno di vita! »

Poi, qualche giorno dopo, delusa:

« ...Sa cosa è successo ieri?

Son rientrata dal sotterraneo della tettoia di via Mantova — e ho dovuto coricarmi stesa, stesa, *strizzandomi* gli occhi chiusi chiusi, come si fa, quando si è bambini, e si *struccano* gli occhi per vedere quei cerchi colorati di tutti i colori!

Allora, cosí, ho buttato via dagli *occhi* la visione *fotografica* — *pas même:* cinematografica, ma: fotografica — orrore!... *L'Isola* è sommersa, per me — e *senza rimorso. Car, contre l'impossible nul n'est tenu* ».

Quando *Cenere* è ultimato, a momenti esso sembra alla Duse un orrore, a momenti invece, ma piú di rado, ci vede qualche cosa di quel che avrebbe voluto realizzare:

« ...Quel mio film è certo un abbozzo — ma, forse, è... *sopra un altro piano* che altri del genere...

La sola cosa che m'ha angosciata là dentro fu che quei signori della Ambrosio volevano una *riproduzione* di vita. Io ho sempre invece, cercato, *in arte, una trasposizione* di questa.

...Forse, vi è in quella *trasposizione* da vita ad arte, una parola, non visibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia un *iniziato* alle visioni dell'anima... »

Dopo aver visto *Christus,* scrive ancora ad Artuffo:

Ieri, domenica, nel pomeriggio andai al cinematografo: *Christus* (la Cines) e oggi, non so parlare di niente... e per quanto si *vede* — che è cinematografo — pure, certe parole del Vangelo, scritte, bianco su nero, in me agiscono come fa l'acqua quando un pezzo di terra ha sete!

E bevo!

Ecco, dei film — come li vorrei io e guardavo senza vedere!

Ho dormito, stanotte, tutta d'un sonno — cosa che non mi succede mai — ma tanto l'anima s'era alleggerita.

(Ah — se si potesse volare!)

Tutta la prima parte — l'alba che nasce, e il bambino che spunta, e certi piccoli fiori che dondolavano al vento, sotto ai passi di Maria, quando Maria si ferma.

...Bella...

(Non so perché, *Cenere,* ieri sera, non mi faceva piú schifo — ma, bisognerebbe rifarla).

La rividi al suo ritorno dopo che aveva posato per *Cenere.* Non era soddisfatta di questo primo tentativo, ma parlava delle possibilità di sviluppo del cinematografo con speranza e con fiducia.

« E' un campo tutto nuovo questo e, secondo me, il primo errore consiste nel fatto che versiamo vecchio vino negli otri nuovi. La maggior parte di noi è gente già guastata dal teatro, abituata all'aiuto della parola... E' molto piú facile di esprimere un sentimento quando abbiamo l'aiuto della parola, della voce... Il cinematografo ha bisogno di tutt'altri mezzi: ma offre delle possibilità che il teatro non

può dare. L'altro errore mi sembra quello di adattare pel cinematografo le opere pensate per il teatro: sono due lingue diverse e non ci si può balbettarle cosí confusamente. E' il nostro male questo: la confusione, un male di noialtri europei. Da noi si spezzano continuamente le tradizioni, si formano spazi vuoti, e: *patatrac*. Ho il terrore degli spazi vuoti. Per questo un tempo amavo gli orientali che hanno il senso della tradizione, dello stile, della melodia, del fluire incessante della forma. Mi dispiace che non sono piú giovane: mi sarei messa con tutte le mie forze su questa nuova via e son certa che qualche cosa avrei trovato. Ora altri troveranno di certo, e mi duole soltanto che forse non vedrò neppure il verificarsi di questa mia certezza. Il cinema avrà un'importanza enorme perché può parlare tanto al cuore dell'uomo civile quanto a quello delle creature selvagge: la sua evidenza espressiva annienta la barriera delle lingue diverse ».

Riceve da ogni parte del mondo proposte di lavorare ancora per il cinematografo, fra cui, vantaggiosissima, quella di David Griffith, che ella ammirava molto per un film che ebbe grande importanza per le sue idee innovatrici. Entra in trattative con case diverse, ma le sue speranze svaniscono appena si trova in contatto con i capi dell'industria cinematografica, che chiama mostri. E scrive:

« Ho l'amore del rischio e della responsabilità — e so l'*accettazione* che dobbiamo *alla vita* cioè, a tutti noi, per tutti gli errori, e le verità e le rivolte e i mutamenti così tramutabili quali siamo e di che siamo capaci.

Ma — ma, voglio chiarezza di rapporti.

Posso armonizzare la mia giornata fra S. Francesco e un *Apache*, ma... l'ambiente *Caffè Aragno*, non lo voglio fra i piedi... ».

Dopo aver rotto le trattative con una delle case piú importanti scrive:

« Son ritornata libera..., e ogni trattativa è sciolta. Le racconterò, a voce, i *chiaroscuri* della cosa, come venne, e come si sciolse. Ma sono in un alveare, chi gira di qua, chi gira di là...

Io scombino le diverse manovre che *sento* intorno, con questo solo sistema:

Dir loro la verità.

Non ci credono... e suppongono sempre, che io nascondo chissà che piani nascosti, e Tizio non nomina Caio, perché *ha* lui le *sue* buone ragioni... e Caio fa finta di non sapere di Sempronio — ma tutti tre giocano a carte insieme, e il gioco si scombina per il solo fatto, che sia all'uno che all'altro io non serbo segreto.

Poiché l'arte appartiene a me, e non a *loro*.

Intanto si gira tondo tondo, ma ho lo spirito immune, e qualche cosa afferrerò nell'aria perché son piena di visioni...

Ma, questi *cani mostri*, rubano le parole (non le idee) come se fossero mosche! Girano e ronzano con la piccola rete da chiappamosche... ma non vedono quando passa un *papillon d'or*... ».

Vorrebbe dare pel cinema *La donna del mare*, che Riccardo Artuffo ha ridotto per lei, ma è costretta a rinunziare a tale idea per mancanza di fondi. « Arlecchino è cascato per terra » dice delusa. « I fili eccoli là, e non so piú dire: Eccomi qua! » Intanto, non soddisfatta della riduzione di Artuffo gli aveva scritto:

« Ieri, (a crederci) ho avuto una vera giornata di *venerdí*. Tutto, tutto, tutto male imbastito.

Tra le altre cose avevo visto *Claudel* — e ne scriverò a Lei — poi verso sera, mi son sentita cosí poco bene, fisicamente, di rimbalzo, moralmente.

Ahimé! quando il Lavoro non mi isola dal mondo... che smarrimento!

Strappi e strapponi, e vesti rattoppate, e vesti di seta, coperte di frittelle, e abiti mal tagliati — e abiti che non fanno il monaco... — veda, — e tutto *è* visibile, ma, e allora!

Ben — andiamo avanti.

Intanto, lei, si consoli — (lei non è solo a *disprezzare* il Cinema — il numero *tre* (Claudel) si unisce a Lei per dirne corna — e disprezzarlo.

Cosí, di gente ostinata non resto che io — ma, per ora, sono al buio — e che buio!

Mi sento *Brendel,* non piú Ellida, e non ho un soldo di *ideale* in testa.

Pure, ero arrivata ad Alassio, cosí pronta al Lavoro.

Ma, tra lo *scossone* dell'automobile, e quello del *Principale,* (che mi fa andare a Alassio, verbalmente) e per *scritto poi,* sprezza e deprezza la mercanzia — infin mi son « *stonata* » come dicono a Roma.

Il fatto sta, che né *Ellida,* né figliastro Signore Ambrosio, né marito Capozzi, né straniero *Borgati,* né figlio, né Mari, né Febo Mari, non *rivedo piú* quella possibilità di lavoro perché lo stato di grazia necessario è scomparso.

I personaggi di *Ibsen* sono scivolati tutti non so dove e non so come, rimane solo, fra lei e me, un piccolo Libro o Libretto, o riassunto, che un giorno, forse, le reclamerò.

Ora malgrado che *né Lei* né Claudel, *non credete* al cinema... mi rimane che *se mi* sveglio da questo *sonno Brendel* forse ritornerò al Lavoro, ma, *come,* non so.

Intanto le rimando questo suo *spunto di film,* che m'ha lasciato. Per quanto lo riconosco ancora abbozzato, pure, m'ha lasciato un senso di sgomento... come se vedessi un fantasma che corre dietro a un fantasma.

La sua donna dalla *testa bianca,* ha lo stesso viso, lo stesso profilo (vista di faccia non so) la stessa ansia, la stessa *qualità e infermità* (o nobiltà) d'anima di Ellida — e non è Ellida.

Quindi amando Ellida non l'amo, né mi sarebbe possibile *sovrapporre* una immagine all'altra, tanto agli occhi miei è visibile il *calco* d'un viso sopra all'altro — come da una medaglia a un dipinto, come la « *maschera* » dal *viso* della morta.

E l'ho riconosciuto — è il viso di Ellida.

Ma fantasma per fantasma, preferisco non conoscere le larve. E se dovessi *entrare* in un personaggio preferirei sempre, (prima) non saperne né vita, né morte, né miracoli, tanto per ottenerne una ricerca d'anima che sveli (anche a me) qualche cosa... *Sans cela je risque,* di copiare non di comprendere un'anima.

Le rendo lo spunto di film che rimane suo, e lei ne disponga come crede.

Per me, conservi il libretto di Ellida, non so per quando ne ritroverò la vena, ma se la ritrovo, glielo dirò.

Mi dica, come mai — una *visione* cosí *parallela* a Ellida, ha preso cosí *bel correre* dentro al suo spirito?

Me lo spieghi, perché la doppia visione (parallela) come la vedo io, è fatta di corsa, e con bella fantasia.

Sto poco bene — d'anima e di corpo.

Lascia l'idea del cinema, ma ogni tanto vi ritorna. Suggerisce temi di scenari lirici; uno di questi dovrebbe chiamarsi: *Gli addii.* E' una fantasia sull'angoscia della partenza; il marinaio che se ne va sull'oceano, la madre che deve morire, e si duole di lasciare il suo figliuolo solo sulla terra. « Cerco una strada, anch'io, e non la trovo. Vorrei tanto che fosse una buona strada, perché la strada non c'è » dice.

Un altro tema è: *Ritorno.* « Una donna, travolta da una vita di passione, rimasta tanti anni lontana dalla sua terra, vi ritorna con l'anima piena di triste saggezza. L'arrivo alla casa, in una bella contrada nostra d'Italia, Venezia sotto il sole o l'Umbria con un gran suono di campane (come qui, mentre scrivo, vedo un volo di rondini). E la donna ritorna, attonita, calma, lenta. Nessun dolore, niente schianto, non piú né rivolte né accettazione; ma attonita. Le cose, le cose che parlano. E non conoscere piú nulla e riconoscere tutto ».

Avrebbe voluto interpretare una *Santa Caterina da Siena* su libretto di Gemma Ferruggia, oppure un altro soggetto sacro, e parlava di una sce-

na sullo sfondo di S. Gimignano, mentre il sole si leva e tutte le campane di S. Gimignano suonano. E si illuminava di gioia alla visione delle campane che suonano all'alba! Mi scriveva un giorno che ci si doveva incontrare:

« Cara... non sarò in casa stasera. Dalle cinque alle sette invece sarò coi *Mostri* — che cercheranno strapparmi le ultime penne, ma, per tutte le campane che sento dentro di me, no, non ci riesciranno.

Verrò passando, un momento, verso le sette o sette e mezza.

Troverò Olga, forse, e le tre piccole, e se trovassi Papini forse troverei coraggio per chiedergli una parola di conforto, ma, forse non oserò — (non importa) ».

La rivedo entrare quella sera di fine aprile: passo lieve, esitante, un grandissimo fascio di lillà bagnati di pioggia, fra le mani. Ricordo lo sguardo timido e interrogante a Papini che, avvertito del desiderio della Duse, era venuto da me.

— Le ha detto Olga che vorrei chiederle un consiglio?

— Ma lo sa che sono uno scoraggiatore — rispose Papini sorridendo.

Fa bene, benone, ed è per questo che ho tanta stima di lei — disse, ma subito parlò di altro.

Poi, vennero di nuovo le ore *tristi, quando non si spera piú e non si vuol* dirlo. Mi scrisse:

Cara...

Non ho piú lavorato. Non ho piú agito.

Per tre settimane sono rimasta presa, chiusa in casa, col mio fedele nemico: la tosse che mi ha ripresa accanita.

Non ho voluto né parlare, né ricevere — ho avuto bisogno invece di cercare me stessa, sentendomi ribelle a qualsiasi aiuto o conforto che mi venisse da altre volontà, che non la mia.

Il gran silenzio, e la solitudine m'hanno fatto bene, e da due giorni mi alzo.

Domani, domenica, per la prima volta uscirò di casa, solo per andare in una specie di Teatro-Ufficio dove qualcuno deve sottopormi la verifica di alcuni quadri di un film, che ancora non conosco.

Riunisco dunque le mie energie, tacendo, per poter far questo domani.

E lunedí, se Olga potrà e sarà libera, sarò contenta di scambiare una parola, — né di speranza, né di disperazione, ma — di accettazione alla vita.

Grazie, cara Olga, arrivederci lunedí ».

In quel tempo appare sui giornali la notizia che Sarah Bernhardt ha subíto l'amputazione di una gamba, e la Duse va immediatamente a Parigi ad abbracciare l'artista.

Al ritorno scrive all'amico Riccardo Artuffo, per dargli notizie di *Cenere,* e allude con arguzia a un famoso scimmiotto, *Consul,* che furoreggiava in quel tempo nelle varie città italiane:

« ...qui, a Roma, la cosa *(Cenere)* è *andata bene.*

Non la folla, ben inteso, che va e corre al mio camerata *Consul* — quel caro scimmiotto, che mi è piaciuto tanto!

Cosí superiore di noncuranza e di disprezzo a tutto ciò che imita!

Lo conosce lei *Consul?* — ben — lo vada a vedere — ha gesti, e battiti d'occhi, lontani, (gli occhi) come se vedessero un'altra terra e un'altra razza, — i gesti, non imita nessuna delle *dive* di teatro, ma, abbozza, impaziente e sprezzante un gesto... come chi direbbe: « ben, fatto finta! »

Lei, capisce a volo, che io adoro *Consul.* E' un amore di piú che mi è nato nel cuore ».

Fu un pomeriggio di giugno, nel '17, che andai con Giovanni Papini a vedere *Cenere.* Ricordo soprattutto l'ultimo quadro, in alta montagna.

Ella muore mentre la portano. Mi ritorna nella memoria, come se lo avessi veduto ieri; la Duse appare ritta lí, in un giardino fiorito. E' vecchia, imponente con il suo volto da Madonna addolorata. I capelli candidi, trafitti dalla luce avvolgono come una aureola la fiera testa. In seguito l'azione si trasferisce nel passato. Vediamo la Duse giovine, ogni cosa intorno a lei è irradiata di luce. Sul suo volto penzola un leggero fazzolettino bianco con cui scherza il vento, ora sollevandolo, ora celandole il viso. Ma le morbide, agili movenze della sua esile, flessibile figura inducono a credere che ella è giovine, che il suo volto sia giovanilmente fresco e bello. I suoi movimenti hanno un incanto profondo. Eccola seduta presso un muro di pietra. Culla il bambino, e pare di vivere di quell'amore: le sue mani hanno la levità dei petali di un fiore: tenerezza irradia dalla sua persona, e dal sole che occhieggia a chiazze sul fazzoletto, sul vestito, sulle sue dita, sul volto del bambino.

Nel corso dell'azione la Duse si trasforma in una mendicante, vecchia, dolorante. Il suo volto è ora interamente scoperto e serve a rilevare come ogni età há una sua inconfondibile bellezza, e come gli stracci da mendicante, se indossati da una Eleonora Duse, possono assumere bellezza regale. Ella si trova di nuovo presso il muro di pietra del quadro iniziale. Intorno è deserto: ogni cosa è arsa, consunta. Ella tiene fra le dita un sacchetto con la terra del suo paese. Lo strappa, meditabonda, e sparge lentamente la polvere facendola scorrere fra le mirabili dita. Quale tristezza in quel gesto: quanto vana, inutile è ogni cosa! Poi avviene l'incontro col figlio. La Duse è colta da pudore. Ha vergogna di sé, cosí misera, cosí vecchia. Tenta liberarsi disperatamente dall'abbraccio del figlio, dalle carezze delle sue mani. Tenta di coprire il volto, gli occhi, vuol correre, scomparire. Poi, a un tratto, l'amore per il figlio supera il senso del pudore; d'un subito ella si trasfigura, diventa un'altra, le labbra s'irradiano di sorriso. Ella ringiovanisce, diviene fiorente, come se il sole, sorgendo in lei scacciasse ogni tenebra di tristezza, dipanasse la ragnatela del rimorso che la aveva avvolta sino a quel momento. L'attimo della morte è tutto racchiuso in pochi, lievi movimenti della mano serrata che si abbandona e cade. Son passati molti anni ma quella visione vive in me come se fosse di ieri. Uscimmo commossi, turbati, in silenzio. Papini comprò per la Duse delle rose bianche e io gliele portai all'albergo Eden. La trovai in preda a un accesso di sdegno. Poco prima erano state da lei due signore per chiedere come mai il nome di Eleonora Duse mancasse ancora fra coloro che avevano offerto l'oro alla patria.

— Come! Non sanno che Eleonora Duse non ha oro da offrire! — e mi mostrò le mani senza anelli. Nessun ornamento ravvivava il suo semplice vestito nero.

— Con gioia, con orgoglio ho risposto che non possiedo altro che quello che porto addosso, che non ho mai posseduto oro, e che i milioni li ho guadagnati e li ho buttati via. E se, concedendomi la possibilità di ripetere la mia vita, il destino mi lasciasse scegliere, la sceglierei tale e quale è stata... L'unica cosa che si possa rimpiangere coll'andare degli anni è di non aver donato abbastanza...

Le parlai della mia commozione, le offrii le rose di Papini: ne fu felice.

« Mi rimproverano la meschinità del soggetto — disse poi. — Volevano forse da me che rappresentassi una regina *Macbeth* o una *Cleopatra?*... Come se tutto non si riducesse a un pugno di cenere... A me, almeno, sembra che sia cosí... ora... ».

Mi parlò in seguito del rapimento che aveva provato recitando *Cenere;* e raccontò che nella scena in cui i montanari la portano sulle braccia, aveva osservato che uno di essi aveva gli occhi pieni di lacrime. « Riposatevi » gli aveva detto, credendo fosse stanco « sono pesante, e ci vuol fatica a portarmi... » « No, — aveva risposto « l'omone » — mi sento commosso: ho sentito sempre parlare tanto di lei, l'immaginavo giovane e bella e... la vedo cosí... ».

In seguito, quando parlava di un suo possibile ritorno alle scene ella ricordava sempre quella *disillusione* del montanaro.

« Uno degli errori fondamentali di *Cenere,* secondo me — riprese a dire — è che il soggetto, cosí ridotto, diventa *assurdo:* non è piú né fuori né dentro il libro. Vi si parla in un certo tono che vuol essere superiore, velato, tra il dire e il non dire. Bisognava invece dire: due e due fan quattro, e far apparir chiara l'umile verità che cosí avrebbe persuaso e commosso... »

All'alba del 21 aprile si sono compiuti venticinque anni che in una stanza d'albergo dell'arida Pittsburg l'irrequieta vita di colei che amava definirsi *fortunata, disperata, fidente* si è conclusa nell'eterna pace.

Lotta senza tregua era stata l'esistenza di Eleonora Duse: un incessante alternarsi di vittorie e di sconfitte. Alla domanda, un giorno, quale era il paese che preferiva, aveva risposto: « la traversata ». Ho riferito qui, ricostruendo dalle mie annotazioni, dai documenti del tempo e da quel che mi è sopravvissuto nella memoria la sua sosta al cinema durante la *traversata* da una iniziativa all'altra. Temo però che coloro, che non hanno conosciuto la sublime sobrietà, perfezione, concretezza ed efficacia delle sue realizzazioni sceniche, che indussero il critico nord-americano Stark Young a sentenziare che « tutte le conquiste della regía moderna non valgono un gesto della Duse », proveranno una delusione analoga a quella dell'*omone* montanaro nel leggere le sue ansiose implorazioni, i suoi staccati suggerimenti ai collaboratori. Su un piano critico oggettivo, è bene dirlo, i suoi scritti possono essere franitesi, ove li si vogliano intendere come elaborazione o esposizione della sua poetica. La verità è che non hanno questo valore: la sua poetica era intrinseca alla sua recitazione.

Eleonora Duse, del resto, ben conosceva la limitatezza della parola detta e scritta. La definiva « un ordigno pericoloso ». Le sue lettere, buttate giú durante l'intenso lavoro interiore, ritmate frase per frase, con gli incisi sottolineati, con i numerosi a capo, temo, perciò, che siano un linguaggio segreto per i soli « iniziati », per coloro che hanno avuto con lei familiarità di vita o di lavoro. Temo che soltanto coloro potranno rivivere, attraverso questa polvere staccata dalle ali di una farfalla, la viva vibrazione del suo spirito, riudire l'impareggiabile voce nelle sue modulazioni e accenti, che traduceva la sua maniera di tuffarsi in un personaggio, o in una situazione: seguire la sua maniera di anti-vedere, tentare all'oscuro, palesare con sottintesi in intenzione dell'anima, per poi palesarlo

spostando tutti gli accenti su tale colloquio interiore e anteriore alla realizzazione concreta, com'è il segreto di ogni autentica poesia.

L'autore della « Storia del teatro contemporaneo », Julius Bab, mi scrive il 14 dicembre '48: « Qui, a New-York, nella sala di proiezioni cinematografiche presso il Museo di Arte Moderna viene girato ogni anno il film *Cenere,* ed io lo rivedo ogni volta con la medesima commozione. Questo è purtroppo l'unico ricordo ancora visibile di questa la piú meravigliosa fra tutte le donne ».

Alla fine di ottobre del '37, presentato dal redattore di *Scenario,* Paolo Milano, venne da me Rouben Mamoulian, che avevamo ammirato in quell'epoca per la realizzazione del *Dottor Jekyll* e *Le luci della città.*

Paolo Milano m'aveva telefonato che Mamoulian voleva parlare con me della Duse, e che si trattava di una persona di cui avrei potuto fidarmi interamente. Ne parlammo a lungo, durante tutto il pomeriggio. Egli mi narrò le sue impressioni, io gli raccontai le mie, mostrai le fotografie che possedevo, lessi le lettere. Mamoulian si mostrò profondamente commosso. Alla fine mi confessò che aveva avuto l'intenzione di filmare la vita di Eleonora Duse, pensando come eventuale protagonista Greta Garbo, ma che dopo quel che aveva sentito si era convinto che non esiste una donna degna di impersonare Eleonora Duse. Prima di congedarsi ha scritto nel mio libro di ricordi: « Ero venuto di *sentire* sulla Duse. Invece — ho *visto* la Duse. La vostra calda, viva, affettuosa narrazione ha portato la sua viva presenza nella stanza. Mi auguro di ritrovarla nel vostro prossimo libro ».

« Non temo la morte — aveva ripetuto con voce fievole ed ansiosa Eleonora Duse prima di entrare in agonia — ma non lasciatemi morire lontana dall'Italia ». « Bisogna partire! Presto! Preparate i bauli! All'alba si parte! » furono le sue ultime parole.

Ora lei riposa nel piccolo camposanto dell'amata Asolo. Speriamo, e auguriamoci, che il suo spirito sostenga e guidi coloro che continuano, e lottano per quell'arte, che è stata l'unica ragione della sua vita. Ed ella era fermamente convinta che « i morti aiutano i vivi ».

Olga Resnevic Signorelli

Wallace Beery

Wallace Beery ha abbandonato per sempre lo schermo: in uno dei primi giorni dell'aprile 1949 una paralisi cardiaca ha schiantato il suo fisico poderoso. Era nato nel circo, e il ruolo che piú gli apparteneva, a guardar bene il suo temperamento sanguigno e pieno di vigore, ma soprattutto a togliere le numerose sovrastrutture e le convenzioni della sua recitazione, era quello che ebbe occasione di impersonare ne *Il campione* (*The Champ,* 1931) e ne *Il lottatore* (*Flesh,* 1932): un amante sfortunato giunto all'amore nell'età declinante, un campione sportivo in decadenza che tenta di rinnovare, per ragioni piú sentimentali che di mera ambizione, i successi e le gesta di un periodo ormai finito. Un ruolo di antico lignaggio, di tradizione consacrata: dal circo, appunto, lo aveva appreso, sull'esperienza dei vecchi acrobati invecchiati che gli furono al fianco e che egli aveva osservato resistere impotenti al logorío del tempo. L'acrobata ridotto al ruolo di pagliaccio: una sorta di mimo e di attore che, ogni sera, davanti al pubblico disposto nel grande circolo sugli scanni di legno, recita la sua parte amara di buffone e di amante deriso. Del resto Wallace Beery giunse al cinema nel momento in cui Lon Chaney aveva riversato sullo schermo le esperienze e le variazioni di questo personaggio che da Aristofane a Goldoni, da Molière a De Filippo, appartiene al teatro e al palcoscenico: con i panni classici del *clown,* l'attore di origine italiana, il naso di plastica e la parrucca, aveva mosso tristi passi sulla scia della giovanissima Loretta Young (*Ridi pagliaccio, Laugh, Clown, Laugh,* 1928) o della tiepida e dolce Norma Shearer (*Quello che prende gli schiaffi, He Who Gets Slapped,* 1924). Prima di giungere alla sua duplice interpretazione Wallace Beery aveva potuto vedere un'altra trasformazione di quel ruolo: era il corpulento personaggio del Professor Unrath che Emil Jannings riconsegnò allo schermo attraverso quelle caratteristiche fondamentali ne *L'angelo azzurro* (*Der Blaue Engel,* 1930). Ed ecco negli anni seguenti il *vilain* Wallace Beery ritrovare e rinnovare quel mito nei personaggi di Purcell e di Polakai, ai quali mancava solo il candido pallore fatto di farinoso cerone o di cinabro spalmato sui pomelli: l'arena di Lon Chaney, il caffè concerto di Jannings erano diventati un moderno ring e il pagliaccio di circo e di varietà aveva mutato mestiere in quello di pugilatore e di lottatore. In queste occasioni Wallace Beery seppe comunque offrirci le sue immagini piú colme e pregnanti, piú vivide e umane. Fu in questo ruolo che egli raggiunse il piú alto rendimento, che le sue facili qualità istrioniche scomparvero sotto la direzione di due registi come King Vidor e John Ford, in quel periodo impegnati a gettare le solide basi di un cinema in piena fioritura stilistica e contenutistica.

Era ricomparso sui nostri schermi, in questo dopoguerra, come un sopravvissuto: lo vedemmo nel mediocre *Bascomb il mancino* (*Bad Bascomb,* 1946) ma era già un Wallace Beery declassato, inserito in avventure che non gli competevano e che in ogni caso sfruttavano le sue risorse piú grossolane. Ricordava il Beery dei primissimi anni: quando, un occhio socchiuso, la grinta feroce, una recitazione primitiva da *vilain* selvaggio e senza riflessi, rinchiudeva in una torre la bella Billie Dove, tiranno prepotente e crudele. Erano gli anni in cui il cinema americano si andava affermando, il 1920 o 1921, circa. Un altro ritorno recente sugli schermi italiani, Wallace Beery lo fece con *Sui mari della Cina* (*China Seas,* 1935), un vecchio film commerciale di mediocre valore: il nostro attore vi compariva in un personaggio convenzionale. Ma già in quel tempo era iniziata la lenta decadenza della sua carriera. Carriera che raggiunse il suo culmine nell'anno 1934 con tre notevoli interpretazioni: *Viva Villa, L'isola del tesoro* (*Treasure Island*) e *Barnum* (*The Mighty Barnum*).

Wallace Beery nacque il 1 aprile 1889 a Kansan City. Figlio di un poliziotto, giunse al cinema dal circo e dalla rivista senza una specifica preparazione teatrale. Un ginnasta o un *clown* era dunque in quel tempo l'appena trentenne Wallace Beery. Provò anche l'amarezza della vita dura e faticata: nel 1912 si adattava a fare l'elettricista e il macchinista pur di respirare l'aria di uno studio cinematografico. Scappato di casa a sedici anni, si guadagnò i primi denari in una stazione ferroviaria dove puliva locomotive. « Ero allora niente altro che uno sguattero — scriveva Wallace Beery in un diario pubblicato nel quotidiano di Buenos Aires, *La Nacion,* nell'anno 1935 — con la sola differenza che invece di pulire piatti lucidavo locomotive ». Fu anche, in quel tempo, strillone di giornali e domatore di elefanti. Nel 1912 apparve in una specie di spettacolo di varietà, *La rosa rossa,* a Parsons, una cittadina dello Stato di Kansas. Il teatro si chiamava Elks e l'impresario John C. Fisher. Aveva fatto anche il corista, qualche tempo prima, con suo fratello Noah, in una commedia musicale. Ed ecco come Beery racconta il suo debutto nel varietà: « Ricordo perfettamente la mia emozione quando per la prima volta salii sul palcoscenico. Quando poi, nelle ore di libertà, uscivo ad assaporare le gioie del mio debutto, percorrevo le strade convinto di essere il centro di attrazione di tutti gli sguardi. Ora che penso a quei giorni, mi rendo conto che tutti in quel paese devono aver pensato che io mi muovevo in modo cosí curioso per imporre una nuova moda. Tale era la maestria con la quale camminavo e strani i colori del vestito che indossavo ». Beery fu indotto per carattere e per temperamento a cercare gli ostacoli; l'avventura e la fatica erano per lui familiari e consuete. La sua generosità umana la ritrovammo, d'altra parte, nei suoi personaggi, che rappresentavano tutta un'epoca, gloriosa per l'America e comunque piú entusiasta e « pioniera » dell'attuale. L'America che andava costruendo la sua civiltà, l'America primitiva e rozza che fondava città nel West, l'America descritta dai suoi primi narratori. E il personaggio Rip Van Winkle di Washington Irving è un Wallace Beery ante-litteram, e ancora Wallace Beery lo possiamo ritrovare nei racconti di Mark Twain e di Bret Harte, che sono i cantori di quella leggenda americana popolare, i padri spirituali che tengono a

battesimo l'uomo nuovo, il «pioniere», e che meglio rappresentano quel fermento e quella positiva concretezza dei suoi fondatori di città. Popolaresco è il carattere di Wallace Beery, e per questo Twain e Harte si addicono meglio alla sua taglia robusta che non i personaggi dei puritani Poe e Melville.

La fama di Wallace Beery venne meno, in ogni modo, quando si avvicinò la guerra, quando gli «studios» si organizzarono su basi di propaganda e i «box» dei produttori non furono piú in grado di accogliere il richiamo dell'America vera e autentica. Fu in quegli anni che Beery, nella vita civile esperto pilota di aeroplani e pratico di navigazione, allo scoppio della guerra si ritrovò vecchio e finito. Aveva circa 52 anni, ma non partí per il fronte: si ritirò invece nella sua villa di Hollywood. Aveva guadagnato molto e solo allora cominciò a diventare sedentario, lui che era l'opposto. La Metro aveva incassato con i film da lui interpretati addirittura miliardi, ma la ricchezza di Beery finí per amareggiare gli ultimi anni della sua vita. Tentò fino all'ultimo di ritrovare nel lavoro una ragione di rinascita: interpretò modesti film *westerns* e ogni volta fu per lui una delusione piú amara. Wallace Beery, *yankee* spregiudicato e coraggioso, pronto al gesto altruistico, lontano dalla lotta, lentamente decadde. Stralciamo ancora dalle sue pagine di diario: «I colpi della vita mi sono stati molto giovevoli. La scuola dell'avversità è stata la migliore scuola. Io per lo meno ho tratto molto beneficio dai colpi della vita, molto di piú che dalla mia educazione scolastica, che fu certo assai deficiente. Quando ero appena al quarto anno di collegio abbandonai gli studi perché la vita di avventura mi attraeva assai piú dei libri. Durante le mie peregrinazioni per il mondo mi resi conto che il giovane che si crede dotato in abbondanza e tutto trova facile, generalmente fa fiasco nelle sue imprese. Nella vita bisogna trovare ostacoli e vincerli; nel caso contrario, l'esistenza manca di mordente. Succede una cosa curiosa con i colpi della vita. Quanto piú sono frequenti, tanto piú facile è riceverli. Tre volte ho perduta la mia fortuna. La prima volta soffrii come se il mondo fosse crollato e finito, ma dopo qualche tempo pensai che niente avrei guadagnato affliggendomi, e mi imposi il compito di rifarla. Poco dopo questo insuccesso, ebbi l'occasione di fare un viaggio a New York. Durante il viaggio, ricevetti la notizia che la mia casa era stata totalmente distrutta da un incendio. Il mio primo impulso fu quello di tornare indietro, ma poi riflettei che sarebbe stato inutile cercare di spegnere le pene con le lacrime, e decisi di continuare il mio viaggio. In codesto incendio perdetti tutte le mappe, gli strumenti marini e le carte di navigazione che per anni e anni avevo raccolto e collezionato. Durante il resto del viaggio mi sentii addolorato e afflitto. Tuttavia ritrovai il mio normale ottimismo, pensando che finché uno è vivo, può ricostruire la propria casa e collezionare ancora strumenti e mappe». Parole e frasi qualche volta ingenue, tal'altra di una sincerità cristallina, che hanno il potere, in ogni modo, di completare il ritratto dell'attore e soprattutto di illuminare la natura dell'uomo Wallace Beery. L'uomo e l'attore, la figura fisica e il personaggio si compenetrano e si fondono. Senza l'uomo non esiste l'altro e viceversa. Nella storia del cinema il nome di Wallace Beery resta significante di un'epoca e di un paese e

dei valori autentici di una scuola cinematografica. Anche se l'attore, valutato nei suoi pregi e nei suoi difetti, non fa testo come stile e come tecnica della recitazione.

Wallace Beery entrò nel cinema, come abbiamo visto, da una porta del tutto secondaria. Fu David Wart Griffith a scoprirlo, a tirarlo fuori dall'ombra e ad usarlo in parti di qualche interesse. La sua notorietà comincia quando Douglas Fairbanks senior lo scrittura nella sua *troupe,* dapprima in ruoli secondari, e, in seguito, sfruttando piú opportunamente il suo fisico prepotente. Su questa linea la prima interpretazione di Wallace Beery di rilievo può considerarsi quella de *I tre moschettieri* (*The Three Musketeers,* 1920). Dopo un altro film in cui Beery è ancora lasciato in secondo piano (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse, The Four Horsemen of the Apocalipse,* 1920-21), Douglas gli affida in *Robin Hood* (1923) la calda e animosa figura di Riccardo Cuor di Leone. Ed è qui che Beery, a contatto con un personaggio che corrispondeva alla sua fisionomia, ci offre una figura di re molto simile a quella immaginata da Walter Scott: un capo di guerrieri smargiasso e nello stesso tempo generoso. Il personaggio che domani diverrà fondamentale per il nostro attore si va delineando, mentre l'uomo acquista coraggio e coscienza dei proprî mezzi espressivi. E Riccardo Cuor di Leone schiaccia quasi la grazia sorridente e la simpatia umana di Robin Hood. Un personaggio che gli conferiva e che Wallace Beery su quello schema lontano costruí via via con rinnovata fantasia. Fino a *Spavalderia* (*The Bowery,* 1933), Beery seppe infondere linfa vitale a questa figura che si andò poi fissando nell'americano bevitore e manesco, impareggiabile per vitalità e dall'apparenza non del tutto onesta, e pure con un fondo poetico particolare, con un'anima, nonostante tutto, candida e sempliciotta. Lasciata infatti la veste del *vilain,* del cattivo nella piú classica delle accezioni, a suo fratello Noah (morto anch'egli, nel 1946), Wallace, dopo un'esperienza nel comico con Raymond Hutton durata circa due anni (1926-27: *Behind the Front* e *We' re in the Navy Now*) ritorna al suo ruolo preferito, e con successo sempre piú spiccato. Non sarà necessario qui enumerare tutte le tappe del suo lungo cammino, che si chiamano — citiamo i film piú significativi — *Carcere (The Big House,* 1930), *Castigo (Min and Bill,* 1931), *Il campione* (*The Champ,* 1931), *Il lottatore* (*Flesh,* 1932), *Grand Hotel* (1932), *Cuori in burrasca* (*Tugboat Annie,* 1934), *Pranzo alle 8* (*Dinner at Eight,* 1933), *Spavalderia* (*The Bovery,* 1933), *L'isola del tesoro* (*Tresaure Island,* 1934) fino a *20 Mule Team,* 1940, che è uno degli ultimi film da lui interpretati che abbiamo potuto vedere. Certo fu soprattutto in virtú di questo personaggio costruito sul contrasto fisico eccezionale piú cuore d'agnello che Wallace Beery riuscí a stimolare la simpatia di un pubblico molto vasto, tanto numeroso ed entusiasta di lui quanto per un divo o una diva primattori, Cooper o Gable, Garbo o Crawford. E i suoi ammiratori ritrovavano in lui la propria insoddisfatta ingenuità, un'aspirazione contenuta al gesto eroico dalla vita monotona e quotidiana. Con l'istinto pronto ai riflessi del successo, Wallace Beery proseguí sicuro, e il pubblico non si stancò di seguirlo, di rispondere alla sua recitazione comunicativa e calda. Del resto, su questo schema, altri attori

hanno piú tardi ottenuto risultati altrettanto probanti. Tre diversi tipi di caratterizzazioni è possibile sceverare tra le sue interpretazioni. Primo, il gruppo che comprende *Viva Villa, Barnum, L'isola del tesoro,* e qualche altro film, vale a dire il *vilain* nelle trasformazioni piú diverse, il *vilain* spavaldo e conquistatore, il *vilain* dominatore e fantasioso, il *vilain* maligno e cialtrone. Secondo, il gruppo che assomma i film in cui Wallace Beery, spogliato di tutti i suoi attributi piú evidenti ed esteriori, rivelá doti insospettate di mestiere e di tecnica, che va dal commediante sentimentale di *Castigo* e di *Cuori in burrasca,* ambedue accanto alla prestigiosa Marie Dressler, fino al commerciante Preysing, astuto, raffinato, ma non privo di un cuore vulnerabile di *Grand Hotel* ed al multiforme e costruitissimo personaggio di *Pranzo alle otto.* Terzo, il gruppo formato dalle due interpretazioni che a nostro giudizio restano le *classiche* del nostro attore: *Il campione* e *Il lottatore.* Dove Wallace Beery riassume e fa divenire essenziali le sue qualità piú genuine, e dove la sua umanità si riscatta sul piano di una sincera commozione, fondendosi tuttavia con la sua irruenza e con il suo istinto nativi, che altrove, come in *Viva Villa* e in *Barnum* si erano espresse in quegli atteggiamenti spavaldi, in quel dominio e in quella responsabilità di « capo », in quei richiami imperiosi, in quelle grida irate: tutto un repertorio nel quale Beery si ritrovava a meraviglia con il suo corpo sanguigno e pletorico.

Il ricordo di Wallace Beery rimarrà tuttavia piú vivo in noi nel Purcell del *Campione* e nel Polakai del *Lottatore.* Purcell è un pugilatore in decadenza, alla fine della sua carriera, rovinato dal gioco e dall'alcool e da una vita bislacca e scombinata: abbandonato anche dalla sua donna, trova in un bimbo (il piccolo Dick, interpretato da Jackie Cooper) il suo salvatore. Per amore di Dick, Purcell infatti ritorna sul ring e sempre mosso dal suo sentimento riscatta il passato. Uno schema, come si può vedere, molto semplice, ma che fa presa immediata sul cuore degli spettatori. Degli spettatori non solo americani, sebbene siano quest'ultimi a ritrovare in Beery la fôrza dei loro antenati, la spregiudicatezza degli avi pionieri. Wallace Beery vi aggiungeva poi, da par suo, quei gesti a lui consueti che tanto bene lo caratterizzavano: quel suo modo violento di strofinarsi il viso con la palma aperta nei momenti piú imbarazzanti come di chi sta per perdere la pazienza ed è solo il suo cuore che lo trattiene, il suo passo di uomo stanco di lottare, ecc. E ancora il Polakai del *Lottatore,* un uomo primitivo e impulsivo, semplice e bestiale. Gli sceneggiatori avevano questa volta lavorato di seconda mano, ma si erano fatti sul modello vivente di lui. Il Polakai di Beery fu un personaggio recitato con tutte le sfumature, con i tocchi sapienti di un'arte recitativa diventata ormai meditata e profonda. Era il miracolo per Wallace Beery, la maturità e la serenità di un attore istintivo che versò in questi personaggi il meglio di sé stesso, come attore e come uomo.

Massimo Mida

Contributi del cinema alla lingua italiana

II. - I personaggi del film

Cosí come i titoli, anche i personaggi del film vengono frequentemente chiamati in causa nel parlare comune, e valgono a sottolineare in maniera espressiva, attraverso l'efficacia di similitudini che sono evidenti per tutti, le caratteristiche fondamentali di tipi e persone della vita comune. Si noti che la nostra lingua vanta già un repertorio ricchissimo di vocaboli che ripetono il nome di personaggi assurti ad una qualsiasi notorietà, quindi anche letterari. Si tratta di traslati, molte volte scherzosi, che documentano storicamente la popolarità conquistata in epoche varie da protagonisti di leggende, di racconti mitologici e religiosi, di poemi cavallereschi, di romanzi, di melodrammi, di commedie, e cosí via; vocàboli i quali, in gran parte, hanno ormai perduto per la massa dei parlanti il valore originale di nome proprio, se pure essa lo ha mai conosciuto, onde assolvere la piú vasta funzione di una comune parola di vocabolario, assumendo un significato che in qualche modo è in rapporto con determinate qualità o tratti caratteristici, intrinseci od estrinseci, del personaggio da cui deriva, quando per esempio si adoperi *automedonte* nel senso di « cocchiere », molti afferrano magari il carattere solenne della parola e quindi l'intento scherzoso del suo impiego, ma pochi vi riconoscono invece il nome dell'auriga di Achille; e cosí *anfitrione* per « ospite fastoso », che risale all'*Amphitryon* di Molière dal quale, a proposito, proviene pure per analoga via il nostro *sosia*.

Questo tipo di metafore si può riconoscere anche in alcuni nostri modi di dire, in espressioni stereotipe nel parlare quotidiano: *fare l'Amleto* significa oggi popolarmente « mostrarsi indeciso, inconcludente », dalla famosa perplessità dell'Amleto scespiriano; ed *essere un Otello* è modo idiomatico del tutto comune, riferito a chi si mostri ferocemente geloso della propria donna. Sono esempi che si potrebbero facilmente moltiplicare. Questa tendenza è diffusa e vitale in siffatto modo, che un giornale bolognese di qualche mese fa poteva introdurre la narrazione di un piccante fatto di cronaca con un titolo contenente tre riferimenti del genere: *Boccaccesca a Castel di Casio. Il bollente Otello minacciò il dongiovanni:* dove, sia detto incidentalmente, non si capisce perché *Otello* debba scriversi con la maiuscola e *dongiovanni* no, se non per il fatto che il secondo ha già perduto, almeno per il cronista, quel riferimento a un personaggio letterario che il primo invece conserva ancora. Ma, comunque, la frase ci fornisce un ottimo esempio.

Passaggi semantici di questo genere non sono esclusivi dell'italiano, na-

turalmente. Tanto per dare un esempio, gli americani chiamano *a Robinson Crusoe* un rèprobo, un naufrago, e volgarmente, con ulteriore metafora, la cicca di un sigaro o di una sigaretta gettata per la strada.

Orbene, nemmeno il cinema, che è anch'esso letteratura, è rimasto immune da questa tendenza psicologica dei parlanti, i quali si impadroniscono di tanto in tanto dei suoi personaggi, cogliendone i tratti piú salienti, le caratteristiche esteriori o intime che piú han fatto colpo, e ne creano altrettante figure antonomastiche.

Qualcuno ricorderà forse certi film comici del primissimo cinema francese (circa 1908) interpretati dall'attore André Deed detto Gribouille, il quale dallo schermo italiano ricevette il nome di *Cretinetti*. Ebbene, si deve a lui se ancor oggi si chiama *Cretinetti* o *Cretinetti ai bagni di mare* (titolo di uno dei suoi film) qualsiasi fesso integrale. Qua e là si sentono ancora frasi come: *Ha una faccia alla Cretinetti in campagna* (altro titolo), che non lasciano dubbi sull'intelligenza presunta nel soggetto. E un *cappello alla Cretinetti* è tuttora un cappello da uomo che conferisca un aspetto buffo a chi lo porta. Contemporaneo fu un altro comico di successo del cinema francese, vale a dire Fernando Guillaume detto prima *Tontolini* e quindi *Polidor*, e dato che costui si distingueva per una cospicua dose di scemenza, cosí si continua qua e là, nonostante il trascorrere di tanti anni, a dare del *Tontolini* invece che del cretino.

Ricordate Bartolomeo Pagano, il popolarissimo *Maciste?* Il nome fu creato da Gabriele D'Annunzio per il film *Cabiria*, musicato da Ildebrando Pizzetti e interpretato da Lydia Quaranta, Italia Almirante Manzini e Umberto Mozzato: un lavoro veramente colossale per quei tempi (1913). Piero Fosco, cercando il tipo adatto per lo speciale personaggio, lo trovò fra i « camali » del porto di Genova, nella persona di Bartolomeo Pagano. La simpatia personale che *Maciste* ispirò al pubblico fu tale, che lo stesso attore interpretò negli anni successivi una serie di film nei quali egli conservò tanto il nome d'arte reso popolare, quanto il cachet fisso di « gigante buono ». Questi film vennero poi a costituire un tipo generico di produzione che incontrò per diversi anni il gradimento del pubblico, e nel quale si cimentarono parecchi altri nerboruti attori (Luciano Albertini, Mario Ausonia; alcuni sotto pseudonimi quali *Saetta, Galaor*, ecc.), sempre pronti a scazzottare i malvagi in difesa degli oppressi.

Il nostro *Maciste* (nei film distribuiva biglietti da visita in cui lo svolazzo del nome terminava con un nodoso randello), diventò quasi un'istituzione cinematografica, un simbolo caro ai giovani e ai semplici di cuore. Per cui una persona di gigantesche proporzioni riceveva facilmente il nome di *Maciste*, e *Maciste* diventava sinonimo di castigamatti; senza contare i soprannomi popolari derivati da questo personaggio, cosí caro alla nostra infanzia. Sebbene Bartolomeo Pagano, superato dai tempi, vivesse da molti anni ritirato nella villetta di Sant'Ilario (dove è morto nel 1947), pure la sua popolarità non è del tutto tramontata, e continua ad alimentare qua e là l'onomastica allegra.

Per altri esempi non c'è che l'imbarazzo della scelta. L'ondata delle pellicole comiche americane che vennero in Italia soprattutto dopo il 1915, anno di costituzione della *Triangle Film*, di quelle pellicole che facevano

sbudellare tutti quanti dalle risa (erano tempi beati, si rideva con poco), rese estremamente popolari figure che permangono vivide nella memoria degli uomini un po' stagionati di oggi, i ragazzi di ieri. Coi soprannomi di *Frombolo,* di cui non ricordo piú il nome personale, *Ridolini* (Larry Semon; in Francia detto *Zigoto*), e piú tardi di *Saltarello* (Buster Keaton), furono battezzati in Italia i singoli attori citati, in relazione a certe loro spiccate caratteristiche fisiche o individuali: *Frombolo,* un bolide elastico come una palla di gomma; *Saltarello,* saltatore eccezionale; *Ridolini,* di cui non occorre parlare. Ebbene, si chiamava *Frombolo* uno scavezzacollo, si chiama ancora *Saltarello* un bimbo che non stia mai fermo, e *Ridolini* un tipo che ride con facilità. Anche *Fatty* (Roscoe Arbuckle), che poi perdette il favore del pubblico a causa di certe sue disavventure private, fu un beniamino della platea oscura, e non è affatto raro sentir soprannominare *Fatty* un grosso pacioccone, che abbia il tipo fisico di quell'attore il quale, del resto, aveva lo stesso nome d'arte anche negli Stati Uniti; laggiú *Fatty* è vezzeggiativo di *fat* « grasso », ed è pure soprannome diffusissimo di persone ben pasciute: qualcosa di molto simile al nostro *Ciccio* o *Ciccione.*

A proposito di *Ridolini,* bisogna tener presente che ben pochi attori dello schermo (o personaggi che dir si voglia) hanno toccato un simile apice di popolarità. Per anni *Ridolini* è stato « l'asso della comicità » (nel 1948, durante la riedizione dei suoi film, i cartelloni pubblicitari lo definivano « la bomba atomica della risata ») e adesso anche quelli che non l'hanno mai visto lo conoscono quale prototipo della comicità e del buon umore. Frasi cristallizzate come *un colpo alla Ridolini* (e cioè un fatto, un avvenimento, una battuta estremamente comica), e *un'automobile alla Ridolini* (una macchina sgangherata, antiquata e ridicola, con riferimento agli autoveicoli ridoliniani i quali scoppiavano e si sfasciavano alla messa in marcia), sono comprese da tutti.

Qualcosa di simile si è avuto per uno dei piú classici *cowboys* ammazzasette dei *Westerns,* o film del turbolento *Far West* cinematografico, intendo il famoso *Tom Mix,* la cui ascesa ebbe inizio nel 1924; tanto che una bravata o un'azione da scavezzacollo si dicono *alla Tom Mix.* Il bello è che, sebbene questo manesco paladino mettesse regolarmente le sue « pistole fiammeggianti » al servizio dei buoni e dei deboli oppressi, i metodi spicciativi di cui si serviva sono stati scelti come confronto con fatti di opposta portata morale. Per esempio un giornale bolognese recentissimo (gennaio 1949) annunciava a grosso titolo una *Rapina alla Tom Mix compiuta a Piumazzo,* pistole alla mano.

Un personaggio che impressionò profondamente il pubblico fu *Frankenstein,* nel film omonimo interpretato dall'attore Boris Karloff. *Frankenstein* divenne immediatamente sinonimo di un uomo brutto, dall'aspetto allucinante o terrificante. Si prestò pure a qualche impiego figurato speciale; per esempio nel film *Gioia di vivere* (interpretato da Gale Storm, Aubrey Smith, ecc., proiettato nel 1947), un tenente dell'aviazione americana deve provare un nuovo tipo di apparecchio, e dice che i compagni hanno affibbiato al pericoloso velivolo il nome di *Frankenstein.*

Un altro film che si impose alla memoria del pubblico per il colossale trucco scenico di cui si era valso fu *King Kong,* nome di un scimmione ter-

rificante, alle cui proporzioni colossali si ispirarono coloro che battezzarono col nome di *King Kong* vari autotreni adibiti al trasporto di merci.

Altro personaggio divenuto popolarissimo per merito di numerosi film è *Tarzan*. Idolo dei bambini, egli è considerato campione della virtuosità, della semplicità naturale, della forza e dell'agilità. Rappresenta l'uomo nudo di fuori e di dentro, simboleggia la vita schietta e rude, la lotta per la esistenza, la supremazia dell'uomo sull'animale, il trionfo della rettitudine e del coraggio sulla malvagità e l'ipocrisia, e un sacco di altre belle cose. Il potere penetrativo del cinema, aiutato dalla spontanea simpatia del pubblico verso l'interprete preferito di questi film (l'attore Johnny Weissmüller, ex campione sportivo), hanno fatto compiere molta strada fortunata ai 60 libri di Edgar Rice Borroughs dal giorno in cui il primo di essi venne pubblicato (*Tarzan and the Apes*, 1912). Diciamo interprete preferito, perché altri otto attori si sono cimentati, con scarso successo, nella medesima parte (per la cronaca, e sempre s.e. ed o.: Elmo Lincoln, 1918; Gene Polar; P. Dempsey Tabler; James H. Pierce, il quale sposò poi la figlia di Borroughs; Frank Merrill; Buster Crabbe; Herman Brix; Glenn Morris; il decimo, Lex Barker, succederà presto a Johnny Weissmüller, il quale sembra abbia ora deciso di ritirarsi a vita privata per raggiunti limiti di età. Il primo film di *Tarzan* interpretato da J. Weissmüller, con l'inseparabile compagna Maureen O'Sullivan, fu *Tarzan, the Ape Man*, realizzato nel 1931 da W.S. Van Dyke). Ecco, dunque, *Tarzan* diventare uno dei personaggi favoriti degli albi a fumetti per la gioventú; denominazione sfottitrice di quegli atletici giovanottoni che si esibiscono vanitosamente sulle spiagge; soprannome ironico di tipi incolti e selvatici; infine, battesimo frequente di grossi automezzi, accanto al già veduto *King Kong* e ad altri nomi implicanti riferimenti affini alla forza e alla potenza (*Golia, Polifemo, Carnera*): cosí come alla base di *Topolino* (nome della Fiat 500), di cui parleremo ancora, stanno la piccolezza e la grazia delle proporzioni. Sempre a proposito di *Tarzan* è interessante riferire che i soldati della Legione Straniera francese chiamano cosí (almeno a Sidi Bel Abbes) i bizzarri percorsi di guerra sui quali debbono maturare il loro durissimo addestramento, e ciò a causa dei salti e dei tuffi nei fossati che il legionario deve eseguire.

Anche qui, potremmo facilmente citare esempi occasionali di metafore momentanee, di impiego individuale, tutte però estremamente evidenti ed efficaci per chiunque ascolti o legga. Curiosa la seguente: nel giugno del 1948, durante lo sciopero dei lavoratori agricoli e dei *bergamini* (mungitori) nel Cremonese, un giornale di Milano riferí che alcuni crumiri erano stati assaliti *da una dozzina di «Ninotchke» rurali;* chiaro riferimento al film *Ninotchka* interpretato da Greta Garbo, che fu rappresentato in Italia nella stessa epoca e che suscitò reazioni estremamente contrastanti da parte del pubblico.

Ma in fatto di celebrità autentiche bisogna rendere un omaggio speciale all'ineffabile *Topolino*, il *Mickey Mouse* dei cartoni animati del «mago» Walt Disney. Una popolarità che una vastissima letteratura infantile, numerose serie di figurine per collezione, giocattoli ecc. hanno potentemente rafforzato, ma che deve al cinema la sua prima e piú forte ragione d'essere. Nell'uso comune, *topolino* è diventato per antonomasia un qualsiasi

cartone animato, anche se il personaggio non è lui: *Ho visto un bel topolino.* La nostra Fiat lanciò nel 1936 la *Topolino* « 500 », battesimo indovinato di una macchina altrettanto indovinata; mentre a Varese sta nascendo l'aeroplano Macchi M.B. 308 detto *la topolino dell'aria.* Una fabbrica di dolciumi continuò per anni a vendere le caramelle *Topolino Elah,* con tanto di figurina sulla carta di avvolgimento. *Topolino* è nome scritto su molti automezzi, per quella mania di battesimi affettivi (o di « personificazioni ») di cui ho parlato altrove, anche per ricavare un comico contrasto, come quando figura su autotreni mastodontici. Della partecipazione del cinema a questa moda di battezzare gli autoveicoli abbiamo già veduto esempi, e altri ne vedremo. Durante l'ultima guerra, una minuscola unità della nostra Marina, categoria A.S. (*Antisom,* o mezzi antisommergibili) fu pure chiamata *Topolino* dai marinai; e cosí successe per la piccola garitta ricoperta da un mantice, destinata a riparare le vedette sulle nostre navi da guerra. Simili personificazioni affettive di mezzi di trasporto o di guerra, ispirate a personaggi fittizi di moda, sono oltremodo frequenti e continuano a sollecitare la fantasia dei parlanti. Basti pensare che durante quest'ultima guerra, sul fronte russo chiamavano *Genoveffa la racchia* un certo tipo di aeroplano nemico, dal personaggio del disegnatore Attalo sul *Marc'Aurelio di Roma.* E, del resto, non diversamente da *Topolino* è nato il nome della famosa *jeep,* che proviene da quello fittizio di un animaletto prodigioso per chiaroveggenza e capacità di trasformazione (*Eugene the Jeep*) creato dalla fantasia del disegnatore americano Elzie Crisler Segar nella serie di « nastri comici » a fumetti, il cui nome è *Popeye the Sailor.*

All'estero il nome di *Mickey Mouse* è stato ugualmente oggetto di consimili applicazioni figurate. Per esempio, nel gergo delle *Wrens* (sigla di *Women's Royal Naval Service attached to the British Royal Navy*) e delle *Waafs* (sigla di *Women's Auxiliary Air Force attached to the Royal Air Force*), il meccanismo di sgancio delle bombe sugli aeroplani è appunto chiamato *Mickey Mouse.* Dio solo sa perché. E nella terminologia tecnica della radiodiffusione americana, *Mickey Mouse* indica un'eccellente esecuzione in tono alto. Giacché siamo in tema di estero, di soprannomi di armi, di personaggi (e di titoli) cinematografici, non dimentichiamo *Gilda,* il film « sensazione » interpretato da Rita Hayworth. Gli americani lo immortalarono soprannominando *Gilda* la famosa bomba atomica dell'esperimento sull'atollo di Bikini (1 luglio 1947). Il bello è che ci fu un contraccolpo linguistico: quando questa bionda tanto antipatica alle nostre mogli si recò a Cannes col marito Orson Welles, nell'estate del 1947, i giornali la chiamarono *la femme athomique,* e a Parigi *Miss Bikini.*

Topolino non è il solo personaggio di Walt Disney che sia disceso dallo schermo. Dopo l'entusiasmo sollevato dal fascinoso *Biancaneve e i sette nani,* non so quanti oggetti dell'industria e del commercio si siano impadroniti di quel nome, soprattutto articoli di toeletta: *dentifricio Biancaneve, spazzolino da denti Biancaneve, cipria Biancaneve, il Biancaneve (supercolla in pasta bianca);* a Bologna è popolarissimo *Biancaneve,* un originale venditore di *brustolini,* o semi di zucca salati; e da qualche tempo le caramelle *Biancaneve Elah,* con le figurine dei personaggi del film sulla

carta in cui sono avvolte (e la indicazione « Concessione speciale Walt Disney »), hanno preso il posto delle vecchie *Topolino Elah.*

Citiamo inoltre l'impareggiabile *Cucciolo,* che ha prestato il suo nome al micromotore per biciclette costruito dalla Società Ducati, la quale poi ha messo in circolazione anche la *Cuccioletta,* che è una speciale bicicletta motorizzata. Ho veduto anche un grosso autotreno ostentare il nome di *Cucciolo,* certo per un'antitesi gioconda come quella del *Topolino* anzidetto. E qualcosa potremmo pure dire di *Paperino* (nel paese d'origine *Donald Duck*), di *Pluto,* di *Pippo* (in America *Goofy*), del *José Carioca* di *Saludos Amigos,* di *Dumbo* e di altri ancora. Per dare un esempio della capillarità di simili penetrazioni, rammento che a Rimini, nell'estate del 1948, un gelataio aveva creato una speciale leccornia col nome di *bambi,* pensando probabilmente che non le sarebbe mancato il favore presso i bambini sedotti dalle commoventi vicende di *Bambi,* il cerbiatto dell'omonimo cartone animato.

Per tutti questi personaggi non vanno, infine, sottovalutati gli effetti della diffusissima moda di adoperare l'effigie ai fini piú disparati: (marche di fabbrica, motivi ornamentali, simboli su autoveicoli, giocattoli, ecc.), la quale contribuisce a mantenere viva la popolarità e la simpatia. Per es. è del marzo 1949 la diffusione commerciale di soprammobili in ceramica chiamati *Bambi,* riproducenti appunto il grazioso animale. Inutile dire che anche tutto ciò trae ispirazione diretta dal cinematografo. Basta un film di Walt Disney per assicurare di colpo a personaggi vecchi e nuovi della letteratura infantile (*Biancaneve, Pinocchio* e tanti altri) una celebrità quale non avevano mai raggiunto e non raggiungerebbero in molti anni di diffusione libraria.

Come si vede la « creazione di tipi del cinema, che anch'essa lascia un segno nella psicologia popolare e talora nella lingua (*un Maciste, un Rodolfo Valentino, si sentono ancora*) », come scriveva Bruno Migliorini fin dal 1938, è cosa concreta, e di proporzioni non tanto trascurabili.

Alberto Menarini

Appunti su John Grierson

La scuola documentaristica britannica ha avuto origini colte; essa rimane nella storia del cinema un'esperienza di « cultura » cinematografica, cioè un'esperienza creativa originata da un'esigenza estetica prestabilita (a sua volta innervata da stimoli interni di natura sociologica).

Quando Sir Stephen Tallents istituí, verso il 1928, una sezione cinematografica presso il Ministero del commercio imperiale (l'Empire Marketing Board), non esisteva, si può dire, un cinema britannico inteso come originalità di espressione artistica. Dal tempo della scuola di Brighton gli studi isolani non avevano prodotto piú niente che contenesse un valido e tipico accento britannico. Inoltre la Gran Bretagna (come anche l'Italia) era rimasta sostanzialmente al di fuori delle grandi correnti del cinema europeo. La lezione dei russi, l'espressionismo tedesco, il Kammerspiel, non avevano lasciato tracce durevoli nel cinema isolano.

Questa condizione di provincialismo fu particolarmente propizia alla nascita d'una nuova scuola, nel senso che questa poté svilupparsi su un terreno vergine, nutrendo una propria originalità senza dover lottare contro il preconcetto di posizioni estetiche già acquisite, senza dover superare la remora d'una tradizione. Di una situazione analoga approfitterà, quindici anni piú tardi, il neorealismo italiano. Ma, a differenza del neorealismo italiano, il documentario britannico nacque da un'istanza di cultura, da una ricerca specifica di linguaggio.

John Grierson, l'uomo chiamato da Tallents a dirigere la sezione, era un cineasta « colto », che conosceva il cinema in tutti i suoi aspetti: estetici, storici, tecnici, economici. Figura veramente eccezionale quella del Grierson, che riunisce validamente in sé stessa gli attributi di esteta, di regista, di produttore. Quando Grierson entrò all'Empire Marketing Board, sapeva già perfettamente quello che voleva, aveva già una sua posizione estetica ben definita, una sua poetica del cinema, nutrita dalle esperienze piú vitali della storia del cinema. Fra tutte le esperienze culturali di Grierson riveste particolare valore formativo la lezione della scuola sovietica, non solo come sintassi e come linguaggio, ma anche come metodologia della creazione filmica che, in Grierson, è improntata a quel concetto di « collaborazione » già teorizzato da Pudovkin.

Quello del documentario britannico è anzi l'unico ambiente produttivo, forse piú della stessa Russia Sovietica, in cui la formula della collaborazione creativa abbia trovato un'applicazione integrale, conseguendo risultati di indiscutibile successo. E i fattori del successo di questa prassi creativa coincidono, in fondo, coi motivi specifici del pensiero di Pudovkin, e

cioè: 1°) l'ispirazione sociale, il concetto di « tema »; 2°) la forte tensione intellettualistica che anima la creazione filmica, il carattere sistematico della ricerca di linguaggio cui è particolarmente propizio il lavoro in comune.

La « partenza » di Grierson fu quindi estremamente consapevole e calcolata, fu lo svolgimento rigoroso e sistematico d'una poetica in atto.

E' noto che per Grierson il documentario è — secondo una formula già acquisita dall'esperienza di Flaherty — « elaborazione creativa del vero » (« *creative treatment of actuality* »).

Nella direzione di questa elaborazione Grierson innova però la tradizione romantica di Flaherty — imperniata su un'epica individualistica — ponendo l'accento sulla collettività. Grierson stesso ha significato nel termine « romantico », sprezzantemente affibbiato a Flaherty, la misura del suo distacco dall'individualismo, appunto romantico, di Flaherty e della sua adesione ad una funzione sociale e collettiva. All'eroismo individuale di Flaherty subentra in Grierson l'interesse programmatico per problemi di interesse collettivo. Grierson vedeva il film come « una sezione della realtà che riveli la natura essenzialmente cooperativistica e conglomerata della società, lasciando che l'individuo trovi onore e giustificazione nella vasta marea delle forze creative sociali » (« Cinema Quarterly », Vol. I, n. 2).

Ma nonostante la perentorietà della sua enunciazione teorica, questo interesse sociale, intrinsecamente extrartistico, trova in Grierson una singolare discrezione di applicazione creativa. L'assunto illustrativo, il momento pratico della informazione è assunto come un dato emotivo.

Grierson stesso ebbe a rimproverare Elton, Legg, e perfino Wright, di eccesso di informazione. « Il solo punto — scrive — in cui l'arte è tutt'uno con l'informazione, è il punto in cui « la fiamma s'innalza e balena la luce ed entra a nutrirsi nell'anima ». In quest'affermazione, invero alquanto enfatica, si riassumono i termini del dissidio di Grierson con Rotha, il quale sosteneva un documentario piú dichiaratamente illustrativo e didattico. Il Rotha rimproverò infatti a *Drifters* la mancanza di una « piena espressione di intento sociale » (« *a full expression of social purpose* »).

Nonostante il loro interesse per i problemi collettivi (industriali specialmente), Grierson ed i suoi epigoni appaiono in un certo senso ancora legati ad una posizione di romanticismo. Piú che per i motivi sociali specifici ad essa connessi, l'industria moderna interessa a Grierson come paesaggio umano, come mezzo di una visione epica dell'esistenza. Con ciò Grierson si riallaccia a Flaherty (ed essi, nonostante le divergenze teoriche, collaborarono infatti proprio in *Industrial Britain*, l'opera piú decorativa di tutta la scuola) dal quale diverge tuttavia per una diversa impostazione del binomio natura-uomo. La natura che in Flaherty incombeva sull'uomo come una personificazione titanica, contro cui l'uomo poteva pur sempre levarsi, libero attore del dramma, è in Grierson trasferita in un determinismo dialettico e panteistico che involve l'uomo dal di dentro e ne determina i gesti secondo una fatalità dolorosa.

Il problema sociale e collettivo, l'analisi del ciclo produttivo, l'elemento didascalico insomma, costituisce appunto, con la sua struttura lucidamente raziocinante, la veste corporea di quel determinismo, simbolo drammatico d'una condizione esistenziale assoluta. Il didascalismo di Grierson è quindi

un dato emotivo immediato, in cui l'occasione illustrativa si subordina ad un'istanza epica.

Cosí in *Drifters* il problema sociale e produttivo della pesca delle aringhe si solleva ad esprimere il senso d'una sofferenza corale e fatale. Si vedano le torme fameliche dei gabbiani che volteggiano sinistre attorno alla nave mentre l'equipaggio stanco scende a mangiare sottocoperta; si veda, in *Granton Trawler,* l'occhiata indifferente del pescatore, che risponde allo sguardo atroce di un grosso pesce morente in coperta.

C'è inoltre in Grierson un senso vivo, e come nostalgico, romantico appunto, della poesia del mare (il meriggio brumoso del Mare del Nord, coi gavitelli che oscillano dolcemente in una luce da acquario; e l'esaltazione del mare aperto, specialmente in *Granton Trawler,* i cavalloni che premono contro le murate con bruschi movimenti di macchina). Sopravvive in Grierson (che durante la prima guerra mondiale serví nei dragamine) la suggestione di certa letteratura marinara anglosassone (certi toni salini ed accorati di Conrad), suggestione che si farà piú evidente nel decorso successivo della sua opera, tutta legata (tranne *Industrial Britain,* girato con Flaherty) a temi marini, fino a *Granton Trawler,* del 1934, in collaborazione con Anstey, che è forse la sua realizzazione piú pura e piú alta.

Il linguaggio di Grierson è il risultato di una ricerca critica condotta attraverso la storia del linguaggio cinematografico, con particolare interesse per le esperienze dei registi sovietici. Questo apporto di cultura si innesta tuttavia e si coordina su un fondo di sensibilità originale, su una reale necessità espressiva. Grierson non ha attinto ai classici dei modi e delle regole da applicare supinamente, ma vi ha tratto semplicemente gli elementi piú consoni ad esprimere il suo mondo, articolando questi elementi in un sistema espressivo organico ed originale. Il linguaggio di *Drifters* (per quanto nutrito di apporti critici che determinano qua e là esiti sperimentali) nasce da un'autentica e sincera istanza creativa.

Alla base di questo linguaggio è un montaggio dialettico-simbolistico di palese derivazione sovietica, ma liberato però di quella pregnanza concettuale che appesantiva certe applicazioni sovietiche. Il montaggio dialettico trova in Grierson un'applicazione singolarmente discreta e pura, esso si pone come lo strumento del tutto spontaneo e naturale d'una sensibilità simbolistica. Si veda per esempio in *Drifters* la già citata sequenza dei gabbiani che contrappunta il pasto dell'equipaggio; si veda il getto delle reti, una sequenza stupenda, costruita con un ritmo simmetrico, con un andamento rimato, il « punto saliente » del film. Il montaggio di Grierson è rigorosamente quantitativo, ma senza soggiacere a moduli cronologici astratti ed apodittici: è un montaggio che determina puntualmente le proprie clausole secondo le proprie immediate esigenze emotive.

Anche la dissolvenza incrociata è da Grierson talvolta impiegata in funzione dialettica, specialmente nella seconda parte di *Drifters,* per accostare due quadri in modo allusivo: per esempio, la folla dei compratori dissolve su un'onda di mare. In sostanza queste dissolvenze incrociate, applicate in modo siffatto, non sono altro che un taglio reso corporeo, visibile, con l'intento di spremere dall'accostamento un quid superallusivo, ma in realtà con effetto di diluizione. E basterebbe il peso concettuale di quel quid

ad infirmarne la validità espressiva. Non per niente il montaggio dialettico coincideva, nei sovietici, con la piú rigorosa esclusione della dissolvenza. Quest'applicazione delle dissolvenze incrociate in *Drifters,* eccessivamente apodittica e ricercata, rimane al di qua dell'espressione, rimane nell'ambito sperimentale della ricerca sintattica e denuncia il limite speculativo e intellettualistico della scuola. D'altronde Grierson stesso comprese la forzosità di quest'applicazione ed in *Granton Trawler* non ne troviamo piú traccia. Essa sopravvisse invece (unitamente ad un piú generico interesse per la dissolvenza) in quasi tutti i registi della scuola.

In *Drifters* non ci sono quasi movimenti di macchina (ed è anche questo un tributo ai sovietici). Ma anche tale limite fu poi rimosso dalla successiva evoluzione della scuola che, per opera specialmente di Basil Wright, concesse in seguito largo posto nella sua poetica al movimento di macchina. Ed anche in *Industrial Britain* e in *Granton Trawler,* troviamo movimenti di macchina espressivi, specialmente in *Granton Trawler.*

L'inquadratura di Grierson, ad eccezione di certi momenti di *Industrial Britain,* non è mai plasticamente decorativa e si adegua alle esigenze del montaggio, risolvendo la sua capacità di analisi sopratutto tramite l'angolazione. Grierson, e con lui tutta la scuola (ad eccezione di Wright che ha uno spiccato talento pittorico) non sfrutta le risorse specifiche dell'illuminazione diffusa, primitiva: il *plein-air* della scuola di Brighton.

Grierson ha tuttavia un notevole talento plastico; alcune immagini di *Drifters* sono belle di per sé stesse: le fotografie subacque e fosforescenti delle aringhe, il crepuscolo sul mare, immagini di preziosa qualità cromatica. Si ricordi infine l'uso impeccabile dei « tipi », cioè attori occasionali e non professionisti; fatto certamente non nuovo nel 1929, ma che era tuttavia destinato a rimanere come una delle caratteristiche piú solidamente acquisite della scuola.

Nel campo del sonoro l'apporto di Grierson è forse meno rilevante, e certamente inferiore a quello di altri, di Cavalcanti p.e. *Drifters* è ancora un film muto, in *Granton Trawler* l'applicazione piú notevole è forse quella del viaggio iniziale del battello, col rumore delle macchine ridotto ad un sottofondo sinfonico su cui si leva la voce pura d'un flauto. Poesia del sonoro indubbiamente, ma non proprio fantasia fonofilmica (e si paragoni a *Coalface,* a *Night-Mail,* con la scansione ritmica dei versi di Auden).

Concludendo, il linguaggio di Grierson, nonostante i limiti sperimentali della sua prima formulazione in *Drifters* è un linguaggio essenzialmente puro ed ortodosso.

Drifters costituí il modello d'una poetica, segnò il punto di partenza di una scuola che è forse la piú omogenea della storia del cinema e che sopravvive ancor oggi, dopo vent'anni. Poetica aperta tuttavia quella di *Drifters,* che proprio nella estrema e consapevole concretezza della sua lezione di linguaggio racchiudeva le premesse d'un autosuperamento perpetuo.

In questo stimolo ad allargare instancabilmente gli orizzonti della ricerca espressiva — che era già suggellato nella prima intuizione di Grierson e che egli stesso esemplificò in una prassi costante — è da ricercarsi, a nostro avviso, la ragione prima della vitalità storica della scuola documentaristica britannica.

Franco Venturini

Note

Pupazzi e cinema

Quanto sia viva la tradizione dei pupazzi in Cecoslovacchia si può leggere nel libro di Jan Malik Les Marionnettes Tchécoslovaques *(Orbis, Prague)* (1). *Ed ancor piú forte è diventata questa tradizione con l'aiuto del cinema, che ha valorizzato e portato agli spettatori di tutto il mondo il messaggio degli artigiani cèchi.*

Tra i primi piani della cinematografia europea — scriveva in «Ferrania» n. 8, agosto 1948, Paolo Jacchia, a proposito di Cinema di Pupazzi — *sono apparsi con la vivace freschezza e l'umorismo gustoso di quelli musicali del primo Strawinsky, i pupazzi animati di certo cinema popolare cecoslovacco. Sono la piú originale creazione del genere in Europa e l'unica che abbia raggiunto un livello d'arte. Si tratta di brevi film musicali a colori, i cui interpreti sono dei pupazzi animati su sfondi dipinti o concreti. Essi sono morbidamente snodati: le pose sono preparate — dal regista che sposta gradualmente i loro arti — e poi riprese ciascuna in un fotogramma: la prima fase di montaggio la traduce dinamicamente in «tempi» di quel dato movimento, che viene infine a risultare completo: piú movimenti completi di un pupazzo, o di piú pupazzi simultaneamente, formano una normale sequenza cinematografica, una volta montati. La dinamica di tali pupazzi, a film ultimato, è molto piú piena, piú efficace, piú «reale», di quella dei cartoni animati tipo Disney, ammesso che si possa fare un paragone data la sostanziale diversità degli elementi compositivi: le figure infatti sono a tutto tondo, e si muovono con un rilievo e una vivacità pienissimi. Esse d'altra parte non hanno piú nulla di meccanico: sono sciolte, morbide, armoniose. Il loro ritmo è naturale, e, oltre a rispondere alle minime sfumature di espressione o di movimento fisico, è inteso ed impresso con un senso pienamente cinematografico: ciò vieta assolutamente la pantomima. Quegli artisti cecoslovacchi si sono ormai impadroniti di quella loro creazione, penetrandone tutte le possibilità, e risolvendo di essa tutti i problemi di composizione e di animazione: è realmente un nuovo, particolare genere cinematografico.*

Gli sfondi dipinti ripetono i motivi tradizionali dei decoratori popolari, svolgendo le loro intuizioni di surrealismo primitivo, con tinte calde e vivaci dalle vaghissime sfumature — una variazione di Agfacolor — e con elementi essenziali di composizione; e gli sfondi concreti traggono, sempre da

(1) Una completa *Bibliographie des marionnettes* è stata preparata da A. C. Gervais (Aux Éditions Odette Hieutier, Paris).

ambiente e paesaggi di campagna, graziose figurazioni stilizzate. Originalissima la funzione dei motivi musicali, che sono tutte ballate popolari o cantilene religiose di campagna o cantate di rapsodi, piene di echi smorzati e fantasiosi e di stridule dissonanze: e che sono svolte non come merletto ma come trama, non come commento, ma come leit-motiv *del film, cui imprimono il loro ritmo, oltre che ispirarne molto spesso la vicenda. I personaggi sono quelli dell'iconografia tradizionale delle fiabe cèche, slovacche, boeme; il mercante, il soldato, il pellegrino, il contadinotto e la villanella, il giocoliere e il mago, la bella dei sogni o la vecchina del focolare, tutti sbozzati plasticamente, con uno spirito delizioso, con una gustosa immediatezza di macchiette caricaturali. Le fiabe sono allegre o, il piú delle volte, tristi, sentimentali o grottesche: piene di sensibilità e di schietto umorismo, fino alla poesia e ad una comicità spontanea, irresistibile. Belle sopratutto per la loro freschezza, per la loro purezza. E' artigianato popolare, dalla tradizione antichissima, che ha trovato una materia nuova e un mezzo moderno d'espressione: industrializzandosi in parte, ma senza che i suoi frutti perdano il loro profumo.*

Il primo che vide nei pupazzi animati un soggetto per lo schermo fu un certo Dodel, allora pittore sconosciuto ed oggi apprezzatissimo sia in America che in patria: nacquero come dei cortometraggi di reclame — come li usano ancora oggi gli inglesi — circa quindici anni fa. Un geniale pittore cineasta, Jirí Trnka, fece poi di essi una creazione cinematografica. Il '45 è stato l'anno della ripresa di tale produzione: essa è svolta oggi da tre scuole di registi, di disegnatori e di musicisti, coadiuvati da tecnici specializzati, in appositi grandi stabilimenti, che sorgono a Praga, a Brno, e a Zlin. Ciascuna delle scuole ha una sua tendenza: quella di Praga che è di gran lunga la piú interessante, ed è diretta da Trnka, lavora con i pupazzi animati, mentre quella di Zlin, diretta dalla signora Tyrlova e da Karel Zeman, tenta soluzioni nuove con pupazzi e attori vivi, e quella di Brno, unitamente ad alcune sezioni delle precedenti, cerca motivi originali — di attualità, commedie, satire — con il cartone animato vero e proprio.

L'ultimissima novità, la cui eco ci è giunta da Praga, sono film con figurine di cristallo di Boemia dai magici riflessi di luce. È realmente un piccolo mondo nuovo cinematografico. Europeo finalmente.

Di questa nuova creazione dell'artigianato cèco — i film a figurine animate di cristallo, a colori — il settimanale di cultura europea orientale, edito a Parigi, Parallèle 50, *dà il seguente resoconto, in una corrispondenza da Zlin:*

« Karel Zeman, che è uno dei creatori dei film a pupazzi animati cecoslovacchi, e precisamente del gustoso Pan Prokouk, *ha voluto cercare qualcosa che fosse ancora piú nuovo, piú originale: e, dopo appassionati esperimenti nei suoi laboratori di Zlin, con la collaborazione intelligente di artigiani del cristallo, ha creato le figurine animate, di cristallo appunto. Il suo sogno di artigiano-poeta è stato quello di librarsi ancor piú lontano, in un mondo fantastico, in un'atmosfera di sogno limpida e purissima, fino a una sfera in cui la materia fosse impalpabile. Vedendo le popolari figurine di cristallo degli artigiani boemi, aeree, lievissime, guizzanti come linee, ma pur sempre rigide materialmente, Zeman ha sognato di animarle: ha so-*

gnato giochi fantastici di colori, di luci, di riflessi di cristallo, magiche visioni e dissolvenze affascinanti di figurine armoniose e lievissime: ha visto proiettabile sullo schermo tutto un mondo di sogno, percepibile fino alle sfumature piú segrete, ed infinito per una fantasia delicata, poetica, semplice ed elevata.

« Oggi Karel Zeman ha ultimato La Regina dei ghiacci, *con le sue figurine di cristallo animate, e sta lavorando ad* Ispirazione, *che sarà finito per quest'anno. Egli ha animato le sue figurine, con una tecnica primitiva, elementare: e con una resa addirittura stupefacente. Tali figurine, di cristallo soffiato e filato, sono tutte articolate e smontabili: torsi, arti, testine, sono congiunti da invisibili attacchi, celati sotto una cintura, o un collare, o un indumento, di cellophane: le figurine che non poggiano su qualcosa sono sospese mediante impalpabili fili di nylon, invisibili sullo schermo. Si pongono le figurine in posa, tra superfici di cristallo, scenografie in miniatura di cristallo ancora, di mica, di cellophane, traslucide e brillanti: si studia poi un gioco prestigioso di luci, a colori diversi, che dà una strana vita alla scena: e si scatta il primo fotogramma. Poi si cambia la posizione d'un arto, o della testina della figurina — che è sempre surrealisticamente essenziale — oppure si sostituisce la parte con un'altra leggermente diversa, per creare un'altra attitudine del personaggio: e, operati gli altri spostamenti del caso, si scatta un secondo fotogramma: e cosí via, in forma sempre piú complessa secondo lo svolgersi della vicenda, mentre il gioco di luci, di ombre, di colori, tra i quali muovono queste figurine evanescenti, limpide e squisite, si fa sempre piú prestigioso, dando ad esse tanto piú movimento, piú fluidità, piú leggerezza, ed un fascino indicibile.*

« Zeman e i suoi collaboratori, dei quali soltanto due diretti, impiegano come media circa tre giorni per realizzare otto metri di film, vale a dire qualcosa che sullo schermo dura appena pochi secondi. Le figurine sono alte, in genere, circa dieci centimetri: qualcuna è fatta di vetro filato, grosso e cupo, opaco, quando Zeman vuol contrapporre qualcosa di piú vivo e concreto alle irreali creature di cristallo puro. Esperti artigiani del cristallo boemi lavorano per lui, specializzandosi, raffinandosi continuamente: ma a Zlin, dove egli ha creato un laboratorio speciale cinematografico, i suoi collaboratori sono pochissimi, ancora.

« Ispirazione *è una fiaba musicale, il mito di Pierrot e Colombina trasposto in un mondo assolutamente fantastico, il Paese del Cristallo, dove tutto è gelo ed insensibilità, incanto e dolore crudele, e dove la bella danza affascinante e irraggiungibile, e Pierrot, che è umano invece, appare d'una tragicità terribile, tremante e imbambolato nel suo abitino di filo grosso, nero... Qui Zeman arriva alla poesia. La commozione che riesce a dare questo artigiano-poeta, divenuto artista, è intensa ed altissima »*.

Nel dare volentieri risalto a queste manifestazioni del cinema e del folclore cèco, non tralasceremo di rammentare anche le non meno valide realizzazioni italiane: e primi fra tutti i pupazzi di Maria Signorelli Volpicelli che ricordiamo protagonisti dei film Largo al factotum *e* Cenerentola, *diretti da Fernando Cerchio.*

Bianco e Nero

Zanzabelle, film per ragazzi

E' rarissimo, nello stato attuale della produzione cinematografica, di incontrare un autentico film per ragazzi. Il piú delle volte si tratta di film divertenti, adatti a divertire sia un pubblico adulto, sia un pubblico infantile: cosí Mickey Mouse *di Disney, o i documentari consacrati ad aspetti divertenti della vita:* « Les Petits animaux de la ferme », *per esempio. Ma si hanno talvolta delle sorprese con questa formula ibrida: la presentazione di* Biancaneve *ai fanciulli, mette in evidenza gli effetti di terrore prodotti dalla caduta vertiginosa della strega inghiottita nell'abisso; i fanciulli gridavano, urlavano di spavento; si dovette rimediare, assai frequentemente, tagliando questa sequenza nelle proiezioni per i ragazzi.*

I film di Arthur Franck, destinati ai pubblici dei suoi clubs *per ragazzi, creati in Inghilterra per sua iniziativa, sono ugualmente, quasi tutti, dei film che valgono insieme per gli adulti e per i piccoli:* Bush Cristmas, *che rimarrà uno dei migliori, riporta piú successo davanti ai grandi! I celebri film di pupazzi cecoslovacchi, allo stesso modo, sono principalmente destinati al pubblico abituale delle sale, per la loro tecnica molto spinta e per la loro significazione allegorica.*

Zanzabelle *che è stato prodotto in Francia da Sonika Bo* (1), *col celebre regista di film di pupazzi Starévitch (già autore della* Nuit sur le Montchauve, *ed altri) è un* film per ragazzi. *La tecnica è molto semplice, di proposito, come conviene per il pubblico dei fanciulli. Nessuna ricerca di virtuosismo di ripresa, che sconcerta i bambini: essi vogliono ritrovare sullo schermo l'ottica naturale. La loro attenzione, d'altra parte, è instabile, molto facilmente distratta: cosí bisogna evitare le lunghe panoramiche le ardite sovrapposizioni, i collegamenti che sconcertano la loro visione abituale del mondo. Il film evita i primi piani di animali, che possono far loro paura; anche i semipiani di uomini li stupiscono e fanno loro l'effetto di uomini spezzati! Perché bisogna bene tener presente che il fanciullo non è una « riduzione » di adulto: è una individualità completa i cui sensi, il cui ragionamento, la logica obbediscono a regole differenti dalle nostre.*

Zanzabelle *apporta infine, in diverse direzioni, la lezione di morale che il fanciullo attende sempre: amore e rispetto dei genitori, bontà verso gli animali, emozione e sensibilità.* Zanzabelle *è una giovane giraffa del Sahara, che frequenta la scuola con i suoi camerati animali: il coccodrillo, lo scimpanzé, la zebra, l'elefante che è molto scherzoso, le scimmie dispettose e spesso punite. La maestra è un ippopotamo con i larghi occhiali di sca-*

(1) Sonika Bô è la fondatrice e direttrice del Club per ragazzi *Cendrillon*, che da molti anni dà ogni settimana, sopratutto a Parigi e nelle maggiori città della provincia francese, degli spettacoli cinematografici per ragazzi. Queste sedute sono estremamente frequentate dai piccoli, dai 6 ai 12 anni. Fino ad oggi, Sonika Bô era obbligata a comporre i suoi programmi con documentari, francesi e stranieri, che trattano problemi semplici e divertenti. Ma non erano film per ragazzi: essa è stata obbligata a risolvere il problema dall'inizio, cioè a realizzare da sé un film di cui ha bisogno. *Zanzabelle* è la prima regía che essa intraprende, ma Sonika Bô sta per terminare altri due cortimetraggi: *Elle est chez elle*, relazione della vita di una bambina durante una intera giornata, e, *La Vache donne de lait*, in forma di reportage divertente e familiare.

glia. Zanzabelle, *un giorno realizza il suo sogno; può andare a Parigi, portata da un aeroplano. Essa era fortissima in geografia, e questo viaggio sarà la sua ricompensa. A Parigi conosce diverse avventure: visita i suoi congeneri allo Zoo; passando sulle banchine della Senna salva un fanciullo disubbidiente che era caduto nel fiume; piú oltre afferra una bambina che grida aiuto al secondo piano di una casa in fiamme; infine, stanca di questo soggiorno, vuol rimpatriare. All'impiegato della Agenzia di viaggio, chiede un biglietto di andata semplice, senza ritorno, per Dakar. La vediamo imbarcarsi per fare ritorno al paese natale.*

Il film è stato realizzato in pupazzi di caucciù, animati a mano da Starévich e da sua figlia Irene. La ripresa è durata un anno, per realizzare trecento metri di pellicola. La tecnica è la stessa del disegno animato, e cioè si procede immagine per immagine. Una musica molto abile di Jean Wiener, accompagna il film, sottolineando con spirito e finezza il comico e la emozione.

Zanzabelle *è un esempio di autentico* film per ragazzi.

Pierre Michaut

Recensione di una recensione

Prima norma di ogni recensione che si rispetti è di riassumere schematicamente il pensiero svolto nel lavoro recensito e — solo dopo — scoprirne i valori positivi e le lacune e combattere eventuali posizioni errate.

E' poi norma altrettanto comune e ovvia cogliere il senso delle frasi singole e dell'intero contesto inteso dall'autore, onde evitare di ripetere le gesta di don Chisciotte.

Dico questo, perché — parendomi che la recensione a un mio articolo, apparsa sul n. 3 di questa rivista, sia stata impostata su altri criteri e non potendo pretendere d'altronde che i lettori leggano quel mio articolo — non vorrei essere ritenuto responsabile di concetti che non ho espressi o di affermazioni che non ho fatte.

Il mio articolo, pubblicato lo scorso anno su Civiltà Cattolica *e intitolato «Musica in fotogrammi:* Fantasia *di Walt Disney», prendeva lo spunto dal noto film per trattare l'argomento della visivizzazione della musica. Lontano dal voler fare «un buon numero di considerazioni estetiche e tecniche che aiutano validamente una critica normale del film», piú o meno ricavate dalle «ormai numerose recensioni dello stesso film»; avevo cercato di studiare in sede scientifica (se la parola non è troppo grossa per quel modestissimo studio) i rapporti fisici e psicologici che eventualmente intercorressero tra l'immagine visiva e l'immagine uditiva. E poiché questo studio prendeva lo spunto da un dato di fatto artistico (il film* Fantasia*) inquadravo la mia trattazione entro l'ambito di alcuni principi estetici generali, validi per ogni forma d'arte e quindi anche per il cinema.*

Di tutto questo nessun accennò nella recensione. Evidentemente, il recensore — arrivato in fondo al mio articolo — non s'era sentito il coraggio (e non lo posso condannare) di rivederlo con maggior calma e quindi

preferì cogliere qua e dà qualche frase e qualche capoverso e fermare a questi la sua critica.

Senonché, queste frasi e questi capoversi, distaccati dal filo logico del contesto, offrivano modo di essere presi con significati non perfettamente conformi a quelli che realmente avevano.

Ritornerò quindi sugli argomenti incriminati.

Anzitutto il concetto della reciproca dipendenza tra musica e cartone animato. Sono perfettamente d'accordo col recensore. Egli per conto suo si riveda — con un po' di attenzione per gli avverbi — la pag. 1 del mio articolo e credo finirà per trovarsi anch'egli d'accordo con me.

In secondo luogo, la definizione di « musica pura ». Nell'articolo, usavo questo termine in contrapposto a « musica a soggetto ». La distinzione non poteva né doveva sfuggire se tutto l'articolo era steso in base a essa.

*Non insisto sull'esattezza della distinzione, poiché il recensore non la impugna. Insisto sul fatto che essa è sfuggita. Evidentemente il valore della definizione di « musica pura » era in essenziale rapporto con quella di « musica a soggetto ». Invece il recensore l'ha presa a sé, ha cambiato in maiuscoli l'*m *e il* p *minuscoli e ha concluso che Musica Pura è « quella della Natura o il gran ritmo dell'Universo », non senza prima avermi accusato di non conoscere le definizioni date della « Musica Pura » da « non pochi naturalisti, critici musicali e storici ».*

Mi è venuto in mente anche che — proprio « dal punto di vista storico » — per molti secoli, fino a Zarlino e Vincenzo Galilei, chi parlava « del gran ritmo dell'Universo » non parlava tanto di musica pura e di musica a soggetto, quanto piuttosto di musica umana *(se la memoria non mi tradisce) e di musica* mondana*: la prima, quella fatta dagli uomini (quella di cui si interessava il mio articolo), la seconda, quella dei mondi celesti (quella di cui si interessava Aristotele quando nel suo « Armonia delle sfere » diceva essere impossibile che movimenti tali quali si riscontrano fra i mondi celesti non diano « armonia », impercettibile da noi per deficenza dei nostri sensi).*

Non mi fermo a ribattere l'accusa di aver « trascurato i valori cinematografici ». Poiché l'articolo studiava — come ho detto — i rapporti tra immagine visiva e uditiva, non dovevo evidentemente trattare di proposito le caratteristiche del linguaggio cinematografico. (Peraltro, in un paragrafo apposta: « Concetto del film come opera d'arte », esponevo quei principi estetici che interessavano direttamente). Comunque, se il recensore dubita ancora che io sia convinto dell'importanza di quei valori cinematografici che gli stanno a cuore, dia un'occhiata a « Bianco e Nero » di quest'anno, n. 1, pag. 7, primo, secondo, terzo capoverso con rispettiva nota in calce.

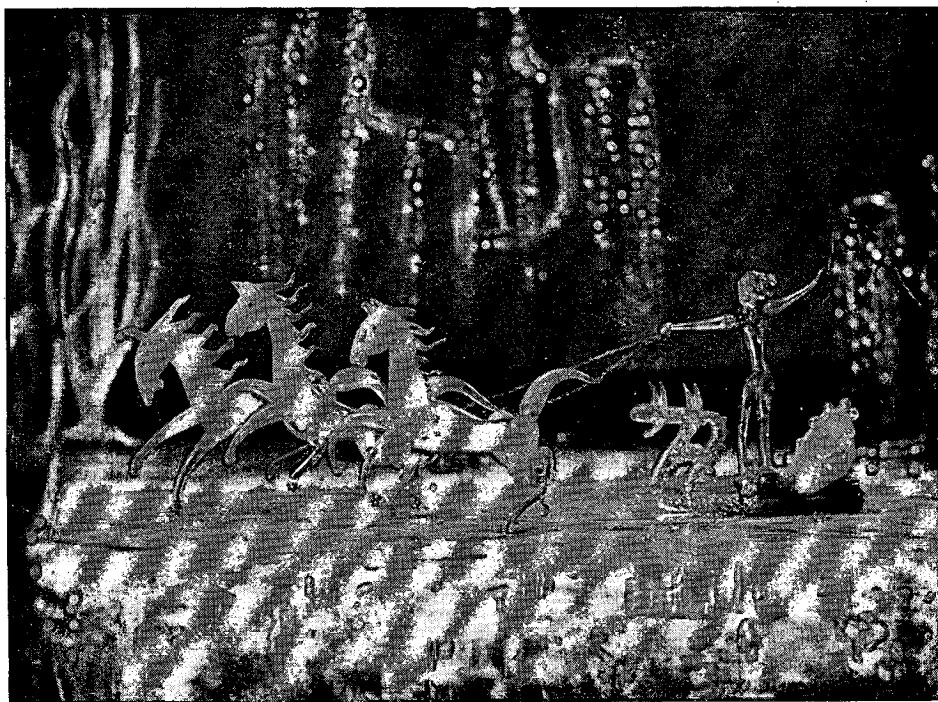
E ora qualche parola sullo scandalo provocato dai termini « valore statico » e « valore dinamico », attribuiti all'immagine visiva e sonora. Anche qui il recensore aveva fretta e non s'è fermato a scoprire in quale senso andava intesa — ed era chiaramente usata — tale terminologia. A parte il fatto della congenita polivalenza dei due termini (io stesso non giuravo sull'opportunità dei due termini, ma non avendone di migliori mettevo le mani avanti con un « si potrebbe *chiamare... »), bisogna dire che una*

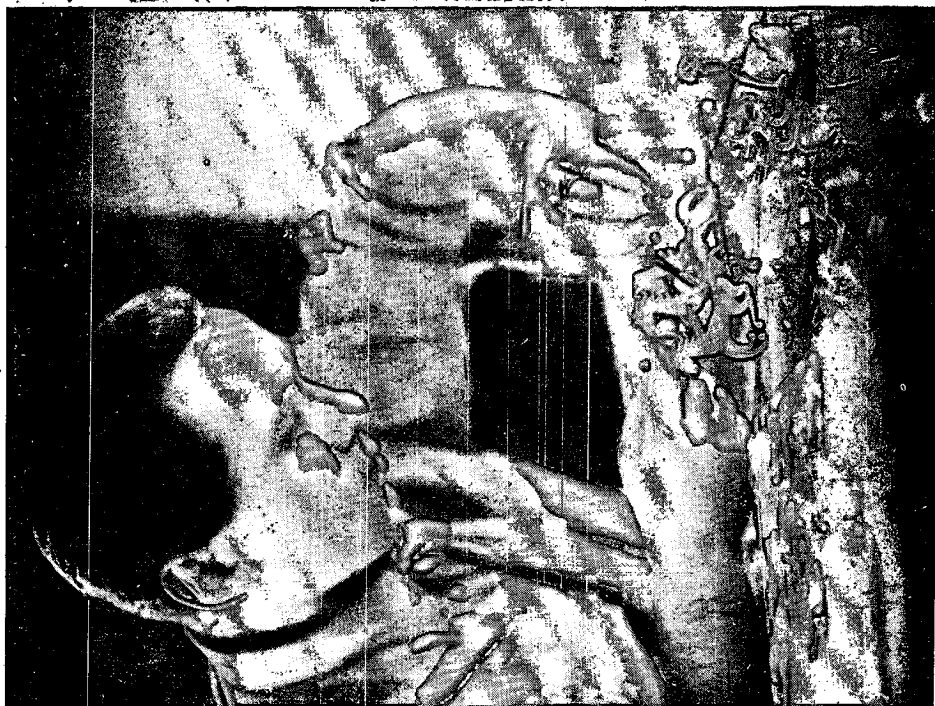
stessa cosa può essere considerata contemporaneamente «statica» e «dinamica», naturalmente sotto due diversi aspetti. Una freccia in volo, ad esempio, non perde il suo punto di vista statico (materia di cui è fatta, dimensioni, figura, proporzione tra punta e coda ecc.) per il fatto di trovarsi in uno stato dinamico. Cosí pure una melodia (movimento di suoni) resta pur sempre fatta di singoli suoni (altezza, intensità, timbro delle sinsingole note) che — considerati a sé, cioè come questa singola *nota,* questo singolo *timbro, e non in rapporto alle note che precedono o seguono — non hanno altro sospetto che quello della loro statica consistenza fisica. Invece, la melodia, pur considerata a sé, nella sua consistenza fisica, ha solo un aspetto dinamico.*

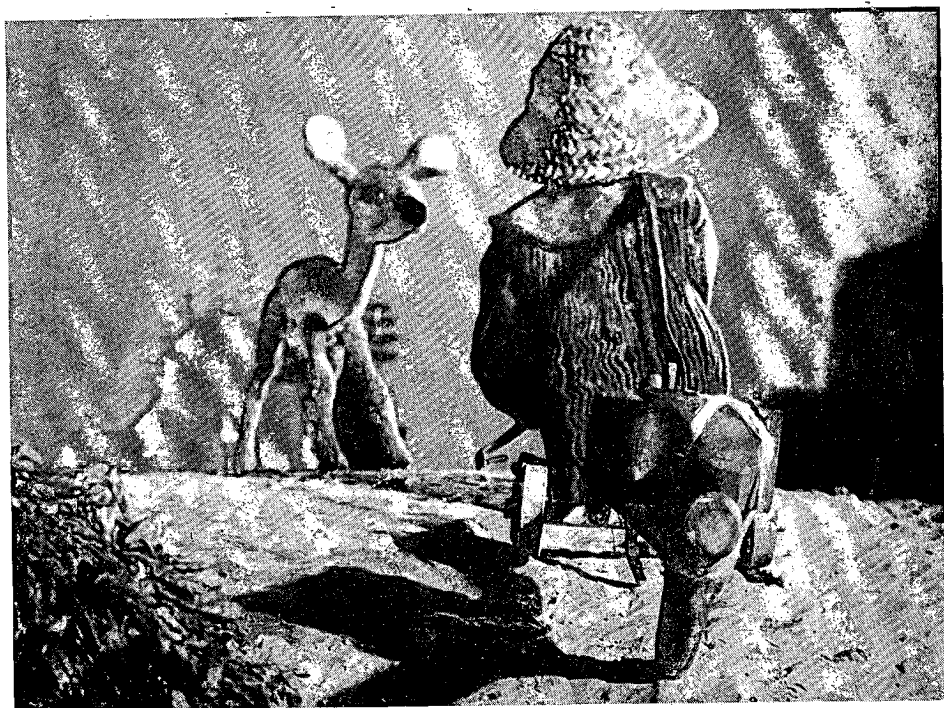
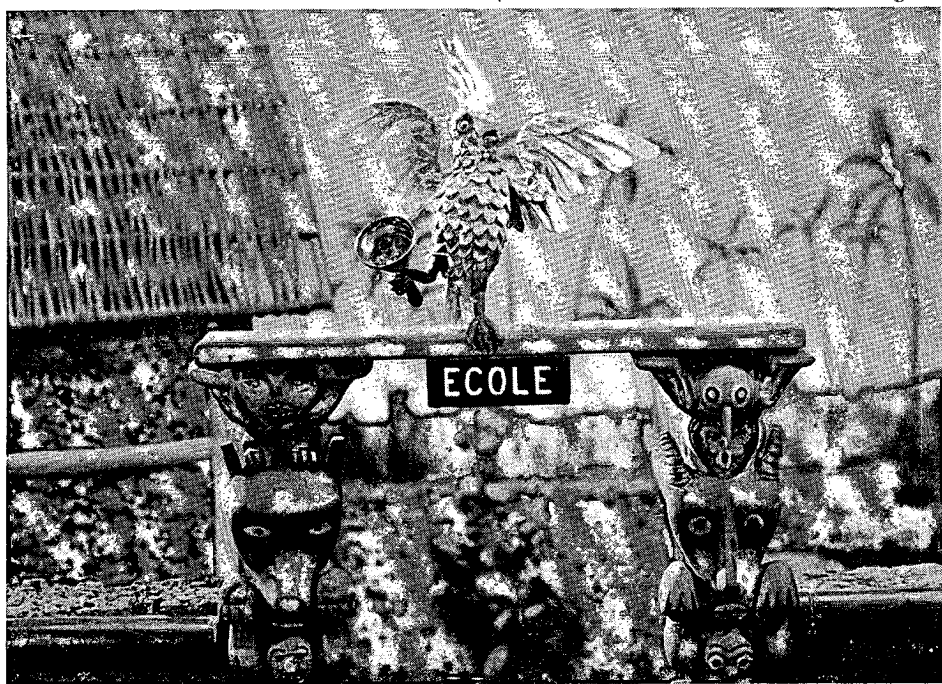
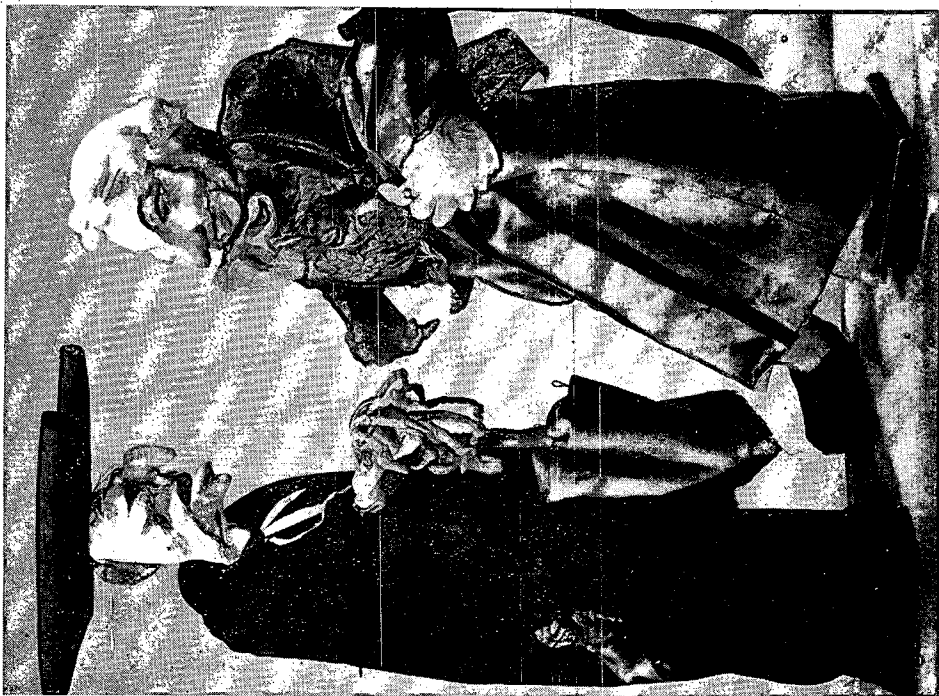
Ora, se prendo un elemento di per sé statico (p. e. una chiazza di colore considerata come colore e non come disegno) e lo muovo (p. e. ripetendolo, intensificandolo ecc.), avrò una nuova realtà, cioè un movimento *o spaziale o temporale o spazio-temporale di elementi statici. Se prendo un elemento di per sé dinamico (p. e. un disegno, dinamico perché ottenuto col movimento di un colore) e lo muovo (p. e. spostandolo in senso spaziale oppure modificandone in senso spazio-temporale per gradi congiunti alcune parti: un cerchio che si trasforma in ovale) avrò una nuova realtà, cioè un* movimento *o spaziale o temporale o spazio-temporale di elementi già di per sé stessi dinamici, ma dinamici ora anche sotto un altro aspetto.*

In tutta questa disquisizione teorica, fredda, analitica, la «funzionalità espressiva della musica in rapporto all'opera cinematografica» o «i canoni fondamentali del cinema» considerato esteticamente non hanno proprio nulla a che fare. Ma poiché il recensore li invoca proprio a questo riguardo, potrebbe darsi che non avesse colto il senso della trattazione e comunque la sua appassionata arringa in proposito non ha addentellato.

Egli passa poi a criticare le mie osservazioni sul Preludio e Fuga di Bach, considerati sotto l'aspetto della loro coerenza stilistica. (Per un lapsus *— gentilmente ignorato dal recensore — avevo scritto «Preludio» e non «toccata»;* lapsus *e non* errore *perché la toccata è uno speciale tipo di Preludio). Premetto che non solo «non è necessario citare Chopin per dimostrare l'indipendenza assoluta» del Preludio dalla Fuga, come dice il recensore, ma — parlando di Bach — è necessario proprio non citarlo, poiché è noto che appunto molto tempo dopo Bach il Preludio assume una autonomia e fisonomia che prima non aveva.*

Sono d'accordo col recensore che chiama il Preludio e la Fuga indipendenti «come elemento espressivo»; vorrei dire di piú: sono indipendenti anche come mezzo *linguistico usato. Il Preludio aveva carattere prevalentemente fantastico, la Fuga logico e costruttivo. Ma dall'ammettere questo al dire che fossero realizzati con materiale e stile e linguaggio completamente diversi (per intenderci: un preludio «classico» seguito da una fuga «romantica») c'è un po' di differenza. Disney invece ha dato luogo proprio a tale* contaminatio. *Ha costruito il Preludio con elementi essenzialmente di puro colore e la Fuga con elementi colorati, con elementi cioè esprimenti qualcosa al di fuori del solo colore (archetti, corde e ponticelli d'archi, nuvole, stelle ecc.): la diversità è sostanziale, tanto*

KAREL ZEMAN *La Reine de Glace*

KAREL ZEMAN *La Reine de Glace*

KAREL ZEMAN *La Reine de Glace*

KAREL ZEMAN *La Reine de Glace*

JIRI TRNKA *Spalicek*

SONIKA BÔ e STAREVITCH *Zanzabelle*

Marionette di Maria Volpicelli per *Largo al factotum* di Fernando Cerchio. *(foto Pietzsch)*

da ricordare un'opera d'arte classica di fronte a una romantica (fatte le debite proporzioni, s'intende).

Anche qui, perciò, non ha senso parlare di « personalità artistiche » diverse e difendere — contro chi? — il personalismo dell'arte. Per quanto personale, un'arte è sempre arte, cioè risponde a imprescindibili esigenze estetiche; le quali, si noti, non sono legge esterna autoimpostasi a priori dell'artista, ma sono l'essenza stessa dell'opera d'arte.

Ma l'assalto contro le mie osservazioni circa il Preludio e Fuga non è finito (e pensare che io non mi ero eccessivamente impegnato se avevo premesso un modesto « ci pare *offra il fianco a* qualche *critica », un altrettanto modesto « a nostro avviso » e un esplicito « senza voler insistere troppo su ciò ci pare ecc »). Ora, il recensore mi accusa di « ignorare i principi generatori della fraseologia musicale, di negarne la sintassi e l'architettura ». E questo, proprio perché affermo che « un lavoro compiutamente artistico » deve essere fatto con « un solo discorso ». Ma la sintassi a che serve se non a fare di parecchie parole e frasi* un solo *discorso? E l'architettura fraseologica a cosa porta se non alla costruzione di* un *discorso che si sorregga da solo?*

Benché io avessi parlato di « un solo discorso » a proposito della Fuga di Bach e non a proposito di « ogni lavoro compiutamente artistico », come mi fa dire il recensore, non ho paura di assumere la responsabilità dell'affermazione anche se intesa nel senso lato accolto da lui. Tanto piú che mi devo difendere dalla tremenda accusa di « non saper vedere gli infiniti raggi di luce che possono scaturire dal prisma miracoloso quale l'opera monumentale di Bach » e di « non saper afferrare gli infiniti significati che possono assumere gli incisi del discorso ».

Confesso di non saper afferrare tutti questi « infiniti »; non tanto perché, supponendo di cogliere un « raggio » o un « significato » al secondo, dovrei passare un'infinità di secondi (cioè l'eternità) a coglierli tutti e ancora non ci arriverei, quanto piuttosto perché mi basta di cogliere quelli che — date le mie limitate possibilità — mi permettono di cogliere con una certa obbiettività e di gustare con immensa soddisfazione l'opera del grande padre della musica.

Piuttosto dirò che per quanto « infiniti » possano essere i « raggi » e i « significati » di un inciso, nessuno di essi può essere tale da svincolarsi dall'unità dell'insieme. Se voglio fermarmi a esaltare il « lapislazzuli » di una « grande arcata » non devo pretendere poi di giudicare dell'intero edificio. Ma se guardo l'intero edificio e se l'edificio è veramente opera d'arte — come nel caso di Bach — vedrò che ogni particolare per quanto ricco di « infiniti raggi » in se stesso, armonizza e si subordina perfettamente nell'insieme. E' possibile pensare una magnifica arcata gotica in un antico tempio dorico (stilisticamente, non storicamente, s'intende)? E per rientrare in campo musicale, chi può negare che perfiino la sonata bitematica della Camerata di Mannheim (due *temi, si noti, per lo piú uno prevalentemente ritmico, l'altro prevalentemente melodico) viene realizzata come un solo discorso, come una sola architettura? E allora che male ho fatto nel parlare di « un solo discorso » nella Fuga — la composizione logica e* costruita *per eccellenza — di Bach?*

Se perciò Disney, o chiunque altro, vuol tradurre in immagini visive quella Fuga, ne deve tradurre — sia pure con la massima libertà di fantasia — la meravigliosa unità. Se vuole valorizzare i lapislazzuli, lo faccia pure liberamente, ma si ricordi che essi nell'opera da tradursi hanno una precisa funzione sintattica e compositiva.

Finalmente, per le altre critiche mossemi, mi limiterò a consigliare il revisore a rivedere quanto ho scritto. Potrà cosí constatare che non mi sono mai sognato di « negare l'effettiva corrispondenza tra ritmo e visione » nella traduzione filmica della « Saga della Primavera »; che non ho affermato essere l' « Ave Maria » il « modello migliore di creazione per la sua inconsistenza di immagini e per altri fattori la cui natura è piú impressionistica che reale »; che non ho in alcuna manierà « circoscritto » o limitato la « libertà, spontaneità, fantasia » dell'artista « secondo i concetti delle opere d'arte » musicali che egli vuole tradurre in visione.

Il revisore termina la sua recensione trovando « giustissima l'osservazione (almeno una!) in merito a elementi comuni ad ambedue le forme ed espressioni artistiche ». Senonché, questa « osservazione » non era che il succo concentrato di tutto l'articolo: ed egli la trova « giustissima »!... Ma allora, valeva la pena di filippicare per quattro intere fitte facciate, allo scopo di stroncare un articolo che alla fine si dichiara « giustissimo »?

Nazareno Taddei S. J.

Cinema e linguaggio in Guido Calogero

Nel terzo volume delle Lezioni di filosofia *di Guido Calogero, intitolato* Estetica, Semantica, Istorica, *pubblicato da Einaudi nel 1947, un capitolo e precisamente il decimoterzo, è intitolato* Fotografia, cinematografia, arte scenica. *Il Calogero, in questo volume, discutibile certo in molti punti, ma ricco di motivi e di analisi geniali, nel suo sforzo di revisione dell'estetica crociana, vuole reintrodurre la distinzione delle arti e descriverne la peculiarità, indicandone i reciproci limiti. In questo senso la cinematografia viene considerata come un'arte, anzi come un'arte quanto mai viva e preziosa. La cinematografia, maggiore sorella della fotografia, è un'arte asemantica come le altre arti figurative alle quali s'apparenta. La collaborazione dei vari elementi dello spettacolo viene guidata dal regista: cosí il regista diventa il vero autore, il poeta di questa asemantica sinfonia d'immagini: « Il vero creatore del film, sappiamo bene, è il regista, che opera movendo e armonizzando le figure e i gesti dei suoi attori esattamente come opera il pittore muovendo e disponendo nella fantasia le vive immagini del suo quadro » (p. 156). Nella cinematografia la sostanziale figurazione asemantica si vale dei sussidi piú o meno grandi della semanticità letteraria e musicale. L'attore è chiamato a estrinsecare con la « tecnica esterna della sua vivente persona l'interna visione asemantica dell'autore ».*

Per intendere nel loro significato queste affermazioni, le quali comunque sono di grande rilievo perché danno alla cinematografia un pieno riconoscimento di possibilità artistica, bisogna risalire ai principi estetici generali che le ispirano e condizionano. Il Calogero distingue l'esperienza

*artistica in senso stretto, dall'esperienza estetica fondamentale, nega il carattere teoretico e conoscitivo dell'arte, non accetta l'identità d'intuizione e di espressione, di attività estetica e di attività artistica, di estetica come scienza dell'espressione e linguistica, che era postulata persino dal titolo dell'*Estetica *crociana. Nella ricerca di una differenziazione delle arti, il Calogero pone un distacco netto fra arti semantiche e arti asemantiche. Siccome il linguaggio è posteriore rispetto al pensiero e al sentimento, vi possono essere delle arti nelle quali non vi sono i segni del linguaggio, ma immagini. L'arte figurativa, a differenza dell'arte letteraria, è senza significato, i suoi termini non sono segni ma pure immagini: le arti figurative non hanno in senso esatto un linguaggio, tanto è vero che esse sono le uniche arti rigorosamente intraducibili, perché in esse, non avendo luogo linguaggio, neppure ha senso parlare di traduzione. Nella vera grande arte asemantica, signoreggia la raffigurazione dell'umano, perché essa è il mondo dell'immediato apparire (p. 151). Perciò Calogero, parlando del cinematografo, non può fare a meno di parlare anche dell'arte scenica, arte anch'essa dell'immediato apparire dell'uomo, che, attraverso l'arte dell'attore e, insieme attraverso l'arte del regista, raggiunge l'asemanticità di quella particolare arte figurativa: «Il grande pubblico segue il film come un romanzo... il film è un racconto asemantico, contesto di diretti quadri della vita» (p. 256). Come nel romanzo, confluisce nel film letteratura e arte, gusto pratico della vicenda e senso poetico della costruzione della vicenda stessa e di quegli «universali, fantastici, che ne sono i personaggi» (p. 156).*

Quindi, per il Calogero il cinematografo parrebbe dovesse essere un racconto per immagini dirette, un racconto misto sempre, come il romanzo, di forme di gusto, di forme di vita e di forme puramente artistiche, in questo racconto cinematografico gli attori, come i personaggi che essi incarnano, hanno un loro valore artistico, che vien poi a raccogliersi e a disporsi in un piú vasto sistema di unità: i personaggi e i caratteri sono attuazioni liriche dell'universale fantastico (p. 341). Non esisterebbe quindi per queste arti asemantiche, linguaggio vero e proprio, e non si potrebbe mai parlare di linguaggio figurativo, ma solo di tecnica esterna.

Senza entrare nella discussione del valore critico e filosofico di questi principi, che del resto, già è stato acutamente fatto da altri, (Mario Fubini, Arte, linguaggio, letteratura. *Belfagor N. 3-4-1948), possiamo considerarne il riferimento alla critica cinematografica. Come il Ragghianti e come molti altri critici, il Calogero sottolinea quel carattere figurativo e dunque visivo del cinematografo, che ancora sfugge ad alcuni critici e a molti spettatori. Implicita e utile conseguenza della parentela comunque stabilita dal Calogero, tra il cinematografo e le altre arti figurative, è il rapporto con una comune cultura figurativa. Alcuni studiosi, per esempio il filosofo Della Volpe, hanno scritto e parlato di una forma di arte vitale, aculturale, immediata e in questo senso vicina a un impulso vasto e potente di vita collettiva. In realtà, anche dalle pagine di* Estetica, Semantica, Istorica, *risulta confermata, anche per il cinema, la tesi della individualità e personalità dell'arte: la collaborazione di vari elementi, anche di varie personalità, non esclude, anzi postula, la necessità del creatore*

unico dell'opera d'arte cinematografica. Di singolare interesse, e forse ricca di sviluppi nella critica cinematografica, può essere il tentativo di dare una posizione autonoma e particolare al personaggio. Scrivendo di cinema, guardando con vivo interesse gli schermi, non si può non osservare il significato che hanno assunto alcuni attori-personaggi, come per esempio Katharine Hepburn, Bette Davis, Eric von Stroheim. A questo modo il carattere figurativo e visivo non diventa una rigida esclusione, ma la forma della coesione e della unità nella quale si muovono vari motivi ed elementi. L'equilibrio che il regista ottiene col taglio e col montaggio, viene richiamato indirettamente con l'esempio del fotografo artista, anzi, proprio l'esempio del fotografo artista, viene affacciato per chiarire ogni tipo di creazione artistica. « Un fotografo-artista ha già inquadrato in unità un certo complesso d'immagini, col fatto di aver diretto in quel modo l'obiettivo della sua macchina. Ma poi, sviluppata la pellicola, eseguita una prova, egli torna a stamparla tagliandone un lato, escludendone un particolare. Se la nuova composizione riesce artisticamente migliore, quel taglio è stato dunque l'eliminazione di un elemento, che era in realtà estraneo alla sua lirica unità. Lo stesso accade, se egli scinde un gruppo di figure in figure distinte, o ne sceglie una o piú, scartando il resto... » (p. 353).

Rimangono tuttavia molti punti di dubbio e forse di dissenso. L'immagine diretta, il passaggio immediato di cui l'autore parla a proposito dell'arte figurativa e quindi esplicitamente anche a proposito del cinematografo, non minaccia di suonare come negazione del valore spirituale e culturale dell'arte. Può rientrare attraverso questa distinzione, un pericoloso concetto di vitalità e di immediatezza, quanto mai nocivo alla vera comprensione del cinematografo, che, anche quando s'ispira a motivi di vita e di realtà, come per esempio nel neorealismo italiano, opera attraverso la trasfigurazione del linguaggio. Il Calogero nega il linguaggio figurativo e vi sostituisce la tecnica esterna, come pura e semplice tecnica di estrinsecazione e fissazione mnemonica. Quasi tutti i critici e i teorici del cinematografo hanno giustamente sentito il bisogno di accentuare la importanza del linguaggio cinematografico. Non si può semplificare il problema parlando soltanto di tecnica esterna: l'uso del montaggio, dello stacco, del movimento di macchina, del panfocus, non è soltanto l'uso di mezzi meccanici, ma è il modo nel quale l'arte si esprime, e la possibilità di adoperare delle parole che siano la realtà concreta, viva e mobile dell'opera d'arte. Un campo lungo di Eisenstein, un primo piano di Dreyer o di Donskoj si riempiono del mondo espressivo del regista. ne diventano la sintesi artistica: la conoscenza delle esperienze artistiche, l'analisi delle varie forme di linguaggio cinematografico, è condizione necessaria non solo per l'opera del regista, ma anche per quella del critico. Ma, per il Calogero il linguaggio, anche quando esiste (e per lui nelle arti figurative non esisterebbe un vero e proprio linguaggio) non coincide né con l'espressione né con la conoscenza. Il cinematografo ha invece dimostrato di avere un linguaggio insieme espressivo e conoscitivo: la macchina da presa con la sua forza di analisi esplora e afferra la realtà e insieme esprime la fantasia dell'artista: dal documentario di Flaherty sino a Le diable au

corps *di Autant Laura. La parola del cinematografo il linguaggio cinematografo, il linguaggio cinematografico, il contrappunto di cui hanno parlato Pasinetti e Puccini, sono forme dell'espressione nate con la fantasia e con la teoreticità della fantasia che, come le parole e i modi del linguaggio letterario, possono anche valere come forme pratiche o scientifiche, come forme di una particolare* letteratura *cinematografica e via dicendo.*

Pur con i dissensi e i dubbi che qui si sono affacciati, la vivace e aperta cultura del Calogero rende particolarmente interessante anche per i teorici e i critici cinematografici questo volume.

Claudio Varese

A proposito di « The Life of an American Fireman »

Ho finito di leggere, nel numero 3, 1949 di Bianco e Nero, *l'interessantissimo articolo di Davide Turconi « Griffith: attribuzioni contestate », che traduce i passaggi piú rilevanti di una lettera di Theodore Huff a* Hollywood Quartely. *Questa lettera, per quanto pubblicata nel 1947, era finora sfuggita alla mia attenzione, e mi permetto di rispondere nella vostra rivista.*

Innanzi tutto, dopo gli scritti di Theodore Huff e miei su The Life of an American Fireman, *il celebre film di Edwin S. Porter è stato ritrovato. Ho potuto prendere visione a Parigi, quest'inverno, di una copia depositata dal* Museum of Modern Art Film Library *di New York presso la* Cinémathèque Française. *Le otto inquadrature che costituiscono il film seguono esattamente l'ordine della* Sequenza Jamison *in 16 fotografie, come io l'ho pubblicato nel mio* Pionniers du Cinéma, *pagina 224. Il film non comporta nessuna « azione parallela », non potendosi considerare tale il sogno del pompiere. La narrazione è semplice, lineare, un poco maldestra, e segue esattamente la sceneggiatura pubblicata da Lewis Jacobs in* The Rise of the American Film, *pagina 38-41. Il solo dettaglio tecnico del quale né la sceneggiatura né la* Sequenza Jamison *hanno tenuto conto è che la inquadratura 6 contiene un interessantissimo impiego della panoramica. Si vede prima arrivare, in una strada, l'autobotte dei pompieri, poi il movimento della macchina da presa scopre una casa in fiamme davanti alla quale si fermano i pompieri. Questa tecnica deriva dai documentari di attualità. Sin dal 1896 W. K. L. Dickson, negli Stati Uniti, aveva impiegato per riprendere un « arrivo del treno » apparecchi che erano in grado di eseguire delle panoramiche.*

Porter, al contrario, usa per lo sviluppo del suo film una tecnica molto piú primitiva di quanto io non avessi supposto quando scrissi i miei Pionniers du Cinéma. *Si vede prima, nella penultima inquadratura, un pompiere che entra in una stanza, prende un bambino, lo salva dalla finestra, rientra ed esce nuovamente tenendo tra le braccia la madre. Nella inquadratura seguente si vede la facciata di una casa incendiata, il pompiere che entra nella stanza già in preda alle fiamme, esce col bambino, rientra e salva la madre. Porter, nel suo film, fa uso di procedimenti narrativi propri*

al teatro, non quelli del soggetto scritto o cinematografico odierno. Il pompiere è già uscito definitivamente dalla stanza in fiamme quando, per un singolare « retour en arrière » *lo si vede successivamente entrarvi per la prima volta.*

Questo stile primitivo di montaggio è sembrato così singolare a Lewis Jacobs che, nel pubblicare in The Rise of the American Film *le 16 fotografie della* Sequenza Jamison, *unica traccia del film che si conosceva allora, ha ritenuto di dover modificare l'ordine di successione e far vedere:*

1. Il pompiere che salva il ragazzo nella stanza. — 2. il pompiere che esce all'esterno con il bambino in braccio. — 3. il pompiere nella stanza che salva la madre. — 4. il pompiere che esce all'esterno con la madre in braccio.

Ho redatto il XXV capitolo di Pionniers du Cinéma *basandomi sulla versione della* Sequenza Jamison *modificata da Lewis Jacobs. Allora ritenni di potere avanzare l'ipotesi che Porter, secondo gli insegnamenti della scuola inglese, avesse notevolmente perfezionata la narrazione cinematografica dando ad essa una forma cronologica, moderna, a differenza di Méliès, ancora legato alle convenzioni del racconto teatrale.*

Sono lieto di riconoscere che la mia ipotesi era infondata (1). Tanto più che Porter conserva ancora questa forma di narrazione arcaica in Rescued of an Eagle Nest, *film del 1907, interpretato da D. W. Griffith. Al momento del salvataggio, si vede prima l'eroe che arriva fino all'orlo del precipio e discende, mentre i compagni lo incoraggiano. Nella inquadratura successiva (ripresa contro-campo), l'eroe arriva nuovamente all'orlo del precipio e comincia la discesa.*

Per concludere, The Life of an American Fireman, *preziosissimo « primitivo » americano, mi sembra abbia poca importanza nell'evoluzione internazionale del linguaggio cinematografico. Lo stile di questo film, edito all'inizio del 1903, è molto vicino al documentario di attualità e la narrazione drammatica è ancora embrionale. Se Porter si differenzia da Méliès per l'impiego della panoramica e dei primi piani, è stato in questo preceduto, sin dal 1900, dagli inglesi. Si potrà obiettare che i film della scuola di Brighton sono andati perduti e che è impossibile parlare validamente di opere scomparse. Se un tale « tabù » venisse accettato, si dovrebbero mettere al bando le Storie del Teatro e negare ogni valore alla Storia in genere, poiché è impossibile ricreare, attraverso proiezioni magiche, la battaglia di Waterloo o l'invenzione della macchina a vapore.*

Il confronto tra il film ritrovato, da una parte, e la sceneggiatura e la Sequenza Jamison *(non modificata) dall'altra, provano che in un dettaglio importante (utilizzazione della panoramica) questi documenti grafici davano un'idea molto esatta del film che si riteneva perduto. Per queste brevi e primitive pellicole la sceneggiatura e la fotografia hanno quasi lo stesso valore che le analisi di film pubblicati da* Poligono *nella notevole* Biblioteca Cinematografica. *Questi libri consentirebbero di parlare a ragion*

(1) Avrei potuto supporlo dopo aver ricevuto, nell'estate del 1946, una fotografia *non modificata* dalla *Sequenza Jamison,* all'epoca in cui avevo terminato la illustrazione di un libro già completamente impaginato.

veduta di Entr'acte *o di* Zuiderzee, *quand'anche tutte le copie dei film fossero andate perdute.*

Quando manca la pellicola, lo storico deve ricorrere alla carta. Se si limitasse alla sola celluloide, sarebbe indotto a scrivere cose inesatte, come « Griffith ha inventato, da solo, dopo il 1908, il primo piano, il montaggio, l'azione parallela, i film di lungo metraggio, gli effetti di luce, le carrellate, ecc. ». Ma ciò non è già stato abbastanza discusso, e tuttavia non meriterebbe una risposta piú esauriente di questa semplice nota?

Georges Sadoul

La morte di Béla Balázs

Il fascicolo era già in macchina quando ci è giunta la notizia della morte del nostro amico Béla Balázs. Ci aveva scritto la moglie qualche giorno fa comunicandoci che Balázs era ammalato.

Nato a Szeged, Ungheria, il 4 agosto 1884, Béla Balázs era uno dei maggiori esponenti del movimento degli intellettuali vicini al cinematografo. Aveva tenuto anche un corso di lezioni presso il Centro Sperimentale di cinematografia. Teorico fra i piú apprezzati, si devono alla sua penna: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, *Wien, Deutsch-Osterreichische Verlag, 1924 e* Der Geist des Films, *Halle, Knapp, 1930. Aveva anche collaborato a varie sceneggiature, quali* Narkose *(1929),* Dreigroschenoper *(1931),* Das blaue Licht *(1932) e, per ultimo, a* Quelque part en Europe *(1947).*

Nel prossimo numero Bianco e Nero *dedicherà uno scritto di Guido Aristarco a Béla Balázs, alla sua figura artistica e alla sua personalità di studioso e di teorico del film.*

I libri

Almanach du Théatre et du Cinéma 1949, présenté par Jean Cocteau, sous la direction de Jean Vagne. Editions de Flore et la Gazette des Lettres.

« Aide-mémoire, guide, signe d'intelligence », definisce Cocteau questo almanacco teatrale e cinematografico che intende essere il primo di una lunga serie. Ma è, tutto sommato, un'opera modesta. Diciotto capitoli per il teatro, ventuno per il cinema, tre articoli « complementari » su « Un hiver et un printemps de spectacles », « Les cirques » e « Le music-hall », una tavola di « adresses utiles » ne compongono l'attivo e non dimostrano — a dire il vero — un eccezionale spiegamento di intelligenza. Le fotografie mal riprodotte, e pescate a casaccio qua e là, non fanno altro che appesantire la dimessa veste tipografica del volume.

Direi allora, eliminando le parole introduttive di Cocteau, che si tratta di una documentazione senza pretese dell'attività teatrale e cinematografica (e, in genere, spettacolare) svoltasi in Francia durante il 1948. E sotto questo punto di vista, il panorama tracciato può anche essere utile. Vediamo, per il cinema, che cosa offre.

Georges Sadoul passa in rassegna la « stagione cinematografica », raggruppando i film principali sotto l'insegna della nazionalità e dedicando — com'è naturale — un'attenzione maggiore alle opere francesi, di cui ricorda soprattutto *Antoine et Antoinette, Le Diable au corps, Les Jeux sont faits, Quai des Orfèvres* e *Les Frères Bouquinquant.* Tra i film americani sceglie *Monsieur Verdoux, The Best Years of Our Lives* e *Crossfire,* tra gli inglesi *Henry V,* tra i russi *L'ammiraglio Nachimov* e, tra le nazioni minori, il messicano *Enamorada,* il danese *Ditte Menneskebarn* e il tedesco *Die Mörder sind unter uns.* Sul cinema italiano, rappresentato da *Paisà,* dal *Bandito,* da *Sciuscià,* dal *Sole sorge ancora* e da *Vivere in pace,* esprime questo giudizio: « La verità di tali opere, pur sotto l'apparente rassomiglianza, è possibile grazie, e in ragione, dell'atteggiamento descrittivo di una scuola, che è meno realistica di quel che sembra, ed i cui successi possono cadere nella formula e nella commercializzazione. Come ha dimostrato il festival veneziano del 1948. Dopo due anni di successi sconcertanti, il cinema italiano è giunto a un bivio ed esita a scegliere una delle opposte vie che gli aprono dinanzi ».

Piuttosto male informati sono i due capitoli sui cortimetraggi e sui disegni animati. Precisa è invece la graduatoria che istituisce Roger Regent fra le interpretazioni cui hanno dato vita gli attori francesi nel corso dell'anno: mentre per le attrici la palma toccherebbe (come l'articolista acutamente dimostra) a Edvige Feuillère, impeccabile regina nell'*Aigle à deux*

têtes, per gli attori sarebbe piú difficile assegnare un premio, giacché nessuno si è distaccato dal piano della mediocrità.

Denis Marion, Claude Mauriac e Claude Rostand trattano, in base a premesse un poco astratte anche se comode per una classificazione pratica, degli adattamenti di opere letterarie e teatrali, delle sceneggiature, dei dialoghi, e della musica cinematografica. Rostand sottolinea la stanchezza dell'ispirazione e la faciloneria cui si sono abbandonati tutti i compositori piú noti, da Georges Auric ad Arthur Honegger.

Dissertando sui « classici » del cinema, Georges Charensol compila un arbitrario elenco di opere di tutti i tempi e di tutti i paesi, che non riesce nemmeno a darci (o ce la dà troppo vagamente) un'indicazione di gusto e di tendenza. A poco a poco il tono cala, le inerzie piú o meno divertenti si sostituiscono all'informazione. Non mancano, in tutto questo cibreo, due capitoli sulla « nascita del film » (uno dei quali è addirittura presentato in forma di sceneggiatura, con il produttore, l'amichetta e il solito *entourage* per protagonisti).

Contrasta violentemente con la materia che lo circonda, il lungo saggio di Jean Vidal su « L'Art du cinéma et sa technique », esame accurato ed esauriente (in rapporto, beninteso, alla fisionomia di un almanacco) dei mezzi espressivi su cui è fondata la costruzione cinematografica, e delle nuove possibilità che s'intravvedono dietro le conquiste tecniche piú recenti (il « deep focus », la stereofonia, la stereoscopia, la macchina da presa elettronica, ecc.). Un cenno particolare merita anche R. Dumoulin per l'analisi delle condizioni economiche del cinema francese, documentata da cifre e statistiche assai significative.

Aderenti agli scopi di un almanacco sono, senza speciale rilievo, gli scritti di René Jeanne sulla letteratura cinematografica, di Gilbert Sigaux sulla stampa, di Pierre Michaut sui festival dell'annata (quanto a Venezia non si risparmia una frecciatina polemica di marca nazionalistica: Michaut sostiene che per i film francesi v'è stata un'assoluta incomprensione da parte della giuria e del pubblico), di A. Michel sul formato ridotto, e i notiziari riguardanti l'I.D.H.E.C., la « Cinémathèque française » e i Cineclubs. Completano la parte cinematografica l'elenco dei premi assegnati nei vari festival (Venezia, Locarno, Marianske-Lazne, Parigi, il « Festival international du court sujet » e « Le prix cinématographique français »), il calendario di tutti i film proiettati in Francia dall'ottobre 1947 all'ottobre 1948 e un dizionarietto dei registi.

Fernaldo Di Giammatteo

FRANS MASEREEL: *Grotesk Film*, chez J. B. Neumann, 1921; ROMAIN ROLLAND e FRANS MASEREEL: *La Révolte des Machines ou La Pensée Déchainée*, Pierre Vorms, Editeur, 30, Rue La Boétie, Paris, VIII, 1947.

Di Frans Masereel e il cinema abbiamo parlato diffusamente nel n. 1 di *Bianco e Nero* (1). Le sue incisioni, i suoi romanzi per immagini, avevano

(1) Vedi: *Film e società in Zweig, Rolland, Masereel, Bartosch, Bianco e nero*, n. 1, anno X.

già chiaramente indicato i rapporti della sua arte con il cinema. *L'Idée,* realizzato da Bartosch in cartoni animati, rappresenta l'esempio piú probante. Le illustrazioni allo scenario di Romain Rolland *La Révolte des Machines* una prova non meno ampia dei suoi accesi interessi per la cinematografia. E quale ricchezza di idee, di intuizioni, di previsioni, nella fitta corrispondenza fra Rolland e Masereel a proposito del progettato film! Rolland avrebbe voluto preparare, insieme al pittore, « altre quattro o cinque azioni cinematografiche — ognuna di un genere diverso — e pubblicare il tutto come esempi di vie inedite da aprire al film, e all'*Arte Psicocinematica:* un film psicologico, tutto interiore — un film-tragedia dei popoli — un film *Songe d'une nuit d'été* ecc. Noi mostreremmo il cammino. Poi passeremmo ad altri esercizi »... « Al cinema si sta per conquistare la sinfonia dei rumori »... « Non è facile, però, per uno scrittore, tradurre in linguaggio cinematografico... Io debbo trovare un *modus scribendi...* Voi, caro Frans, studiate il mio scartafaccio. Ve lo invierò perché lo illustriate, o meglio perché lo *animiate* (per riprendere la espressione di « animatore » messa in voga da D'Annunzio) ».

L'editore Pierre Vorms, venuto in possesso dello scenario e delle 33 illustrazioni di Masereel ad esso legate (*La Révolte* era stata pubblicata per la prima volta, ma non messa in circolazione, nel 1921, dalle Editions du Sablier di Parigi) ne ha curata una nuova edizione, tipograficamente ineccepibile, nel 1947, facendola precedere da una prefazione in cui, attraverso

le lettere, la nascita di questo poemetto destinato ad essere *visto,* non *letto,* è ampiamente lumeggiata. E vi si rintraccia altresí tutta la efficacia narrativa del realizzatore di *Mon livre d'Heures, Le Soleil, Idée, L'Oeuvre, Histoire sans paroles:* film in libro, meno maneggevoli dei cineografi dei fanciulli, ma d'una profondità da porre a ben altri confronti.

Ed a questi titoli, che comprovano l'influsso del cinema sul lavoro di Masereel, aggiungiamo oggi anche un altro film breve stampato: *Film Grotesk,* che troviamo per caso, come copia d'« antiquaria », e che reca, insieme alla firma dell'autore, a lapis, anche la data: 1921. E' qualcosa come un film d'avanguardia, tenuto sulla corda dell'ironia. Vi sfilano in parata da serraglio i personaggi-tipo dell'universo: Adamo ed Eva, elefanti e giraffe, caimani e mostri tipo King-Kong; grilli sapienti, donne allegre, commendatori e dame (in uno spirito piú tagliente di Grosz); orsi armati, affaristi non distanti dai ladri, artisti del pettine, sovrani in cantina, oratori di comizio e pensatori dalla coda di scimmia, strilloni e agenti di borsa, insegnanti di matematica, crinoline che nascondono, folle che si agitano animalescamente, e, in fondo, il cimitero: dove un becchino in tuba si stuzzica i denti con un osso.

M. V.

G. WAIN: *How to Film.* Focal Press, Londra & New York, 1949.

A questo primo « cinebook » altri seguiranno, secondo il piano editoriale, cosí da fornire al cinedilettante una biblioteca adeguata alle sue aspirazioni e alle sue velleità « artistiche ».

A giudicare dal successo che edizioni del genere incontrano anche in Italia (la « Biblioteca fotografica Poligono », per esempio, contenente due opere sul cinema in formato ridotto e che è in gran parte esaurita), vien fatto di pensare che libri cosí fatti rispondano ad un bisogno molto sentito. Ed è vero, come è vero che gli autori di volumi di questo tipo pensano innanzitutto sgombrare la mente del lettore appassionato del 16 mm. da un mucchio di idee sbagliate.

Ora, su questo argomento dei cinedilettanti vi sarebbe un lungo discorso da fare, ma noi lo accenneremo soltanto, per non allontanarci troppo dall'oggetto della discussione, il volumetto del Wain. I cinedilettanti sono una razza prolifica, la cui schiera va sempre piú infittendosi. Chi scrive ne conosce alcuni personalmente, di questi appassionati. Si tratta di persone per lo piú di condizioni agiate, che si dedicano al cinema nei momenti di riposo, che costruiscono i loro film riprendendo scene di viaggi, di gite domenicali, di episodi famigliari e cosí via. Persone che, di conseguenza, non pensano minimamente a farsi, in tal modo, una preparazione, per affrontare, in un piú o meno prossimo futuro, l'« altro » cinema, quello in formato normale.

E' quindi logico che chi si rivolge a questi cinedilettanti con dei trattati tecnici e teorici, non pretenda di portare lettori cosí ben catalogabili verso un concetto piú artistico o almeno esteticamente piú ambizioso della ripresa e della regia cinematografica. Ma ciò che ci stupisce e sempre ci stupirà è il dover constatare di continuo come il cinedilettante abbia del

cinema concetti cosí... strani. Se tra i lettori ve n'è qualcuno che ha fatto la nostra stessa esperienza, costui ci ha ormai compresi e sa che, per quanto possa ad ogni altro sembrare inspiegabile, il cinedilettante ignora tutto del cinema; e non si dice la « Storia », quella di Stroheim e di Griffith, si dice l'angolazione, l'obiettivo, il filtro, il movimento di macchina, il taglio; si dice insomma la grammatica e la sintassi. Per il cinedilettante, il montaggio è un'operazione semplicissima, che consiste nell'attaccare uno dopo l'altro tutti i pezzi girati, secondo un ordine vagamente cronologico e con un assoluto rispetto di tutti i fotogrammi, nessuno escluso.

E' a causa di questa nostra esperienza che ci vien fatto di osservare con la massima attenzione tutti i libri di tecnica cinematografica che si rivolgono a questo pubblico particolare. Qualcuno potrebbe pensare che, in fondo, i film dei cinedilettanti lasciano il tempo che trovano e non fanno male a nessuno, che gli autori si accontentano di proiettarseli tra le mura di casa, per un diletto personale e ingenuo e che li collezionano con lo stesso amore che guida la passione di un filatelico. E' vero, ma è altresí vero che tutto quanto riguarda da vicino l'arte cinematografica va osservato con attenzione. I cinedilettanti che operano in tal modo, come possono capire gli « altri » film, quelli « veri », quelli fatti secondo le regole, se non altro, della grammatica e della sintassi? E infatti, sempre per esperienza personale, sappiamo che fra i dilettanti di cinema ben pochi sono coloro che veramente « se ne intendono ». Eppure è questo un pubblico che dovrebbe affollare, per esempio, le sale dei circoli del cinema e che, assai meglio di altri, potrebbe, con poca fatica, avvicinarsi alla cultura cinematografica, farsi una preparazione, essere in grado di comprendere e criticare giustamente le opere del cinema. Come mai dobbiamo, invece, quotidianamente vedere che la lezione che i circoli del cinema regolarmente impartiscono per nulla incide sulla mentalità di questi « appassionati »?

Il libro del Wain rispetta, per fortuna, le esigenze da noi esposte. La collana stessa, che con questo è al suo primo volume, lascia prevedere di voler agire in tal senso: portare cioè il cinedilettante di fronte a quei problemi di realizzazione che questi ignora e che sono fondamentali. Nessuno si sognerebbe mai di scrivere alcunché, nemmeno una cartolina di saluti, se prima non fosse convinto (non diciamo capace, che sarebbe pretender troppo) di aver imparato la grammatica. Se invece un cinedilettante può fare un film anche ignorandone i princìpi, ciò lo dobbiamo al fatto che, a quanto pare, maneggiare una macchina da presa è piú facile che impugnare la stilografica.

I « Focal Books » vogliono svolgere un lavoro sistematico. Al volume del Wain seguiranno « How to Script », « How to Direct », « How to Project » ed altri. E' evidente lo sforzo di inquadrare la mente del lettore per porlo di fronte, in modo allettante, convincente, alla necessità della cinematografia. Il Wain apre dunque la serie con un trattatello sul « come si perviene al film d'amatore ». « Movement is Life » afferma innanzitutto, e corrobora la sua affermazione ricordando un passo di Pudovkin. Confessiamo che ci ha fatto piacere trovare un nome cosí grosso ad apertura di un libro destinato a lettori cosí piccoli. Nelle parti che seguono, entria-

mo ovviamente in una materia che si muove su un percorso obbligato: la macchina da presa, tecnica della ripresa, luce, filtri, esposizione, didascalie, ecc. D'altra parte, non era e non sarà mai possibile fare del nuovo, né ve ne sarebbe ragione.

Ma ciò che va detto su questo libro è che l'Autore si è reso conto, al pari di noi, della qualità di pubblico al quale si rivolge. Un capitolo assai esteso, infatti, è quello che spiega il meccanismo del soggetto e della sceneggiatura, con tutte le varianti: sia che s'intenda fare un film di famiglia oppure svolgere un tema piú complesso o sia che si preferisca realizzare un documentario. I segreti del « copione » vengono svelati in forma assai piana e semplice (fin troppo, a nostro avviso); e per i « generi » vi sono definizioni che possono essere ricordate a memoria senza fatica. Non manca un riferimento a *Drifters,* preso come esempio di documentario perfetto. Forse è troppo; come è troppo poco ricordare solo Grierson volendo parlare del documentario. Il Wain avrebbe potuto andare piú in là, venire a date e nomi piú recenti. Tuttavia, per il cinedilettante è già molto, senza contare che *Drifters* è proprio il suo tipo di documentario ideale: analitico, lento, meticoloso.

Nel complesso, « How to Film » è un libro che invita alla lettura e che sprona a far bene, a moderare le ambizioni, a sceglierle secondo capacità, a migliorarsi di continuo, a usare attenzione, a rendersi conto di ciò che si fa e di ciò che si vuol fare, a sapere come si deve fare per ottenere ciò che si vuole ottenere. Infatti il cinedilettante è spesso un'ottima persona, piena di buona volontà, che sogna di fare un bel filmetto sulla crociera in Egitto o sulla gita al Cristallo, da mostrare agli amici e da lasciare in eredità ai figli, ma che molto spesso, arrestato dalle prime difficoltà, conclude facendo un montaggio di tutti i pezzi che è riuscito a girare, li fa precedere da una didascalia e poi pensa ad altro, a cose piú facili e redditizie.

Corrado Terzi

ANTONIO CHIATTONE: *Il Film Western,* Poligono, Milano, 1949.

Ad Antonio Chiattone, interessato a fenomeni del cinema, storici o di costume, che non sono ai margini degli studi cinematografici, ma ne costituiscono forse la parte documentaria piú calda di vivi contributi — ad esempio uno studio sulla *Revue du cinéma* a proposito delle « dive del muto », o gli articoli sui costumisti altrove pubblicati — ben si addiceva l'argomento del *western,* che ha trattato non soltanto con quello scrupolo di informazione e di documentazione che sono alla base della critica italiana, ma anche con quel senso avventuroso e fantasioso che appartiene a chi non vuol fare soltanto professione di critico e ricercatore.

Francesco Pasinetti, che è l'iniziatore della « filologia cinematografica », forse non soltanto in Italia, ma nel mondo — da venti anni lavorava per il cinema con una coscienza che difficilmente sarà uguagliata — avrebbe certo gradita la comparsa di questo libro, per il metodo che vi è stato seguito, per i dati raccolti, per la divisione ordinata della materia. Forse taluni dei « quadri vuoti » che il Chiattone è stato costretto a lasciare nelle

« biografie », taluni titoli, talune date, avrebbero potuto essere da lui completate e rettificate. Ma il criterio adottato è scrupoloso, gli indici, le suddivisioni, le filmografie, sono tracciate con impegno.

Constatata la ricchezza degli elementi raccolti, a noi piace però, soprattutto, la luce che il Chiattone — attraverso la sua cultura sull'argomento — ha saputo dare all'ambiente del *western*, ai suoi personaggi, ai suoi eroi, ai suoi cavalli: poiché qui il « cavallo » è importante come l'uomo: soltanto al circo un elefante come Jumbo acquista vicino a Barnum il suo posto, la sua vera importanza, come ne hanno Tony, Tarzan, Satan, accanto a Tom Mix, Ken Maynard, Cisco Kid. Ma Barnum può fare appello ad altre meraviglie: leoni, tigri, foche, cani ammaestrati; i *cow boys* non avrebbero ragion d'essere senza mandrie da condurre e soprattutto senza i cavalli che, in certo modo, li completano: per sorvegliare le bestie, attraversare le praterie, condurre le corriere. Il primo « cavallo d'acciaio », l'*Iron Horse* di Ford, è la loro minaccia, l'avversario del destino: invano si cimenteranno con lui come in *Dodge's City* o in *San Francisco*. Sarà lui a vincere la partita; ma resterà come un mito il coraggio d'averla combattuta, e la conquista di quel coraggio, avvenuta negli scontri con gli indiani, nelle cacce, nei viaggi di trasferimenti epici come in *Fiume rosso;* nelle lotte, infine, coi fuori legge attratti dalla ricerca dell'oro, dalla nascita delle città: mondo destinato, con l'esasperazione del progresso, a divorare eroi e banditi, capanne e fattorie, filoni d'oro e stazioni di posta, corrieri a cavallo e cavalcature. Una leggenda si formava, un mondo fisico andava verso l'esaurimento, con un processo di civilizzazione che lasciava dietro di sé un gran vuoto, un gran rimpianto: sentito anche da Lawrence nel suo romanzo *St. Mawr (Il purosangue).*

Il segreto di questo mito è nelle pagine del libro di Antonio Chiattone, nei nomi che ci ricorda. Buffalo Bill e la tiratrice di carabina Annie Oakley, Broncho Bill e William S. Hart, ci passano davanti agli occhi, in una cavalcata a volte affollata e fiera, a volte sparsa e di proporzioni piú modeste, come vista di troppo lontano: cosí sono anche le cavalcate sullo schermo dei *cow-boys*. Una parte, forse, resta incompleta nel libro, quella dei registi di *western,* e dei soggettisti di *western,* come vi furono romanzieri *western,* tipo Zane Grey; e il mondo psicologico, piú approfondito, del film del West, attraverso le ultime opere che lo portano ad una svolta decisiva tanto da farlo diventare ciò che in passato non fu: problematico, psicologico, sociale. *Il fiume rosso* e la rivolta dei mandriani, *The Ox bow Incident* e il linciaggio, *Notte senza fine* (psicologico) e *Duello al sole* (nello spirito del film alla De Mille, anche qui come tentativo di rinnovamento del *western*): entrambi basati sulla « duellistica » al sole dei romanzi di Niven Bush, mentre John Ford conduce nella notte o all'alba i suoi duelli « di famiglie ». Chiattone non ha voluto portare fin qui il suo studio: s'è preoccupato piú dei caratteri originali del *western,* ed ha preferito porsi alcuni interrogativi all'apparizione di *Fort Apache;* tentando inoltre un avvicinamento del *western* con la commedia dell'arte. Avvicinamento che riteniamo possibile soltanto in questo senso: che lo spettacolo, le virtuosità, le sorprese di cui erano intessute le commedie dell'arte non hanno oggi traccia che nel mondo del circo: il *western,* portando

la realtà dei *rodeos,* delle corse a cavallo, del tiro alla pistola — virtuosità da circo — sullo schermo, può ben associare le sue *horse operas* alle pantomine a cavallo di Ducrow e Franconi, le prodezze di Astley, sergente dei dragoni e valoroso in guerra, con le cavalcate del colonnello Cody: che fu eroe della prateria e dei *rodeos,* della storia del film *western* e della storia del circo, cui appartengono, infine, anche George 'O Brien, Ken Maynard, Buck Jones, Ray Withley, Bob Baker, Roy Rogers (col cavallo Trigger), Smiley Burnette.

Tra i registi, « casuali » o no, del film *western,* che non troviamo nominati dal Chiattone ricordiamo: King Vidor e *I cavalieri del Texas* (considerando che *Duello al sole,* e *Passaggio a nord-ovest* che è soltanto un western *a piedi,* sono stati proiettati sui nostri schermi quando il libro era già stato licenziato alle stampe); Michael Curtiz e *Dodge's City,* Howard Hawks e *Il fiume rosso,* 1947. Forse sarebbe stato necessario un maggiore rilievo per Thomas H. Ince e *Karmen of Klondyke,* di cui scrisse anche Jean Cocteau in *Rappel à l'ordre. La piú bella avventura (Drums Along the Mohawk)* va ricordato come un tentativo fordiano di *western* con *humour.* (Chiattone, pag. 114: « Mai gli eroi di Ford sono comici o suscitano il sorriso »).

Tra gli imitatori del *western* avrebbe dovuto essere fatto (pag. 78) il nome di Trenker, col suo *Imperatore della California.*

E per finire, avremmo preferito non trovare in questo simpatico libro, (che evidentemente è frutto di un lavoro appassionato e lontanissimo: il cinema ha troppo complessa materia perché si possa improvvisare documentazione siffatta) avremmo preferito non trovare espressioni giornalistiche come: « a titolo di cronaca diremo che »; « com'è bello immaginare »; « vecchio del mestiere quale sono »... Perché gli studi cinematografici, ora che sono cosí bene avviati e che hanno rivelato tanto prezioso e fecondo giornalismo, debbono distinguere, anche nella forma, i giornalisti dagli scrittori.

Mario Verdone

I film

Ladri di biciclette

Origine: Italia, 1948 - *Produzione:* P. D. S. - *Regía di* Vittorio de Sica - *Soggetto di* Cesare Zavattini, sullo spunto offerto dal romanzo di Luigi Bartolini - *Sceneggiatura di* Zavattini, De Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi d'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri - *Fotografia di* Carlo Montuori - *Scenografia di* Antonino Traverso - *Musica di* Alessandro Cicognini - *Interpreti:* Lamberto Maggiorani, Lionella Carell, Enzo Staiola, Vittorio Antonucci, Elena Altieri, Michele Sakara, Gino Saltamerenda, Giulio Chiari, Carlo Jachino.

Ritornare su *Ladri di biciclette,* ora che il successo quasi unanime incontrato in sede nazionale, si va spostando, e sempre su un piano di entusiasmo, in sede internazionale e dà origine ad episodi di carattere quasi simbolico, come quello del venerando Gide che si alza da letto per andare a versare le sue commosse lacrime sul film di De Sica, vuol dire, logicamente, tirare qualche somma e valutare l'importanza dell'opera non solo in sé, ma nella storia del suo autore e, sopra tutto, in quella del cinema italiano. Vuol dire anche sgomberare il campo da qualche equivoco nato dalle osservazioni di una parte della critica. Partiamo anzi da quest'operazione di carattere « negativo » e polemico, per arrivare alle nostre conclusioni. Anche per non correre il rischio di giungere buoni ultimi a ripetere cose già dette da altri e da noi stessi.

Siamo perfettamente d'accordo sulla necessità che si è presentata, di fronte a un film che ha fatto gridare al capolavoro, di scendere ad un esame obiettivo e rigoroso, che valesse ad indicare gli eventuali limiti dell'opera. Ma ci sembra che da un pericolo di accettazione totale ed indiscriminata si sia passati qualche volta a riserve di natura non facilmente condivisibile. Anzi tutto quelle « morali » o « moralistiche », che hanno fatto temere a un certo momento perfino sulla possibilità che il film fosse lasciato circolare nella sua integrità. Cito al riguardo l'amico Gian Luigi Rondi, che sul *Tempo* di Roma, non ha potuto trattenersi dall'aggiungere, in coda ad un articolo tra i piú affetuosamente positivi, qualche severo rilievo sulla pretesa irriverenza della celebre sequenza della « messa dei poveri ». Che De Sica veda le cose della religione, del culto vorrei dire, con un certo distacco è cosa innegabile: e d'altra parte il fatto rientra in una personale posizione dello spirito che a nessuno può esser consentito di sindacare. Fu già notata la sostanziale « profanità » del misticismo di *La porta del cielo.* Qui, in *Ladri di biciclette,* entra invece in giuoco la lente di un'ironia che si appunta su aspetti marginali e colpibilissimi rispetto alla essenza di una fede, che, evidentemente, per il regista si identifica con una convinzione intima, piuttosto che legarsi a specifici fenomeni di culto. Del resto, l'umanità e la sofferenza di cui appare intrisa un'opera come questa è ben cristiana, in un senso piú vasto e universale. Di fronte al quale potrebbero apparir grette le richieste in direzione confessionale degli zelanti. Forse i risentimenti e le suscettibilità (e mi riferisco ora non tanto alla critica quanto alle sfere piú generalmente cattoliche) trovano origine nella consapevolezza che i lati ironizzabili di un certo mondo e di una certa carità organizzata esistono effettivamente, senza che in tale ironia debba individuarsi nulla di corrosivo e pregiudizievole per le coscienze dabbene. Confesso di essere costretto ad arrossire nello scrivere queste cose, tanto superfluo dovrebbe sembrare ad uno spirito appena educato esteticamente il ritornare su concetti di libertà espressiva, che dovrebbero ormai

da un pezzo essere di pubblico dominio. Piuttosto che insistere su una assurda incriminabilità estetica del film a seguito di considerazioni moralistiche, giova considerare l'altro appunto, secondo il quale, nella sequenza citata, le singole osservazioni apparirebbero frutto di qualche compiacimento fors'anche un po' letterario, meglio che di un'assoluta necessità narrativa. Questo è un punto che vale altrimenti la pena di una discussione. Un sospetto del genere ammetto possa destarsi; lo stesso godimento che i pubblici piú intellettualmente raffinati provano di fronte a talune punte ironiche potrebbe andare a detrimento di una assimilazione unitaria dell'opera. Credo peraltro che il rilievo sia valido solo in quanto induca ad attirare l'attenzione di De Sica e Zavattini su un pericolo finora solo lontanamente avvertibile e nelle cui conseguenze la loro misura eviterà certo di incappare. Quello cioè di soffermarsi compiaciuti sul particolare gustoso: che in *Ladri di biciclette* appare tuttavia inserito nel discorso altrettanto legittimamente di quanto accade nella prosa di qualche nostro narratore. Del resto, tali particolari concorrono, chi li consideri nella giusta luce, ad arricchire non solo la sostanza del racconto, ma la psicologia dei protagonisti. Si pensi allo sgranar d'occhi del bimbo compresso in mezzo allo sciame di gocciolanti seminaristi teutonici.

Ci si spiega comunque che certo pubblico sottolinei di preferenza questi passaggi, i quali sono invece lasciati trascorrere inosservati da altri pubblici, meno selezionati, i quali concedono invece una piú tesa partecipazione al tessuto emotivo dell'opera. Ho fatto in proposito un'esperienza interessante con un pubblico attinto da un quartiere popolare di una grande città, un esponente del quale, operaio, invitato ad esprimere pubblicamente la sua opinione sul film, dopo una proiezione avvenuta una mattina di domenica, uscí sostanzialmente a dire: « Questo film ha rappresentato il dramma della mia miseria con tale autenticità da rovinarmi la domenica ». Una osservazione cosí esplicita e probante nella sua estetica sprovvedutezza invita a discutere certe affermazioni di indole contenutistica, fatte da Fabio Forlivese (il critico piú seriamente negativo) sulla *Fiera letteraria* del 12 dicembre 1948. E' curioso constatare come tali affermazioni, provenienti da un critico che ammette la « perfezione » del film di De Sica, coincidano, sostanzialmente, con altre e diversamente interessate (e quindi non considerabili in sede critica) affermazioni dell'autore del libro *Ladri di biciclette,* Luigi Bartolini. Mi stupisce il peso attribuito in esse ad un ragionamento fiacco come il seguente: « Poiché la piú grave debolezza del film consiste proprio nell'avere valorizzato e drammatizzato oltre il lecito quella bicicletta... Tant'è vero che alla fine, quando padre e figlio se ne vanno e si perdono tra la folla, non abbiamo serie preoccupazioni per l'avvenire pratico di quella famiglia, ma siamo certi che una bicicletta, comunque, si troverà ». Parole come queste indicano una sorprendente sordità nei confronti dei valori umani e psicologici del film. Considerare, come il Forlivese fa, la bicicletta quale un bene *strumentale* è limitare arbitrariamente la portata non solo della funzione nel film di quell'oggetto (il cui eventuale valore simbolico spetta alla sensibilità dello spettatore di dedurre a posteriori, al di là di ogni pregiudizio e distinzione sul genere di quella, fatta dallo stesso critico, tra neorealismo e simbolismo), ma di un'espressione poetica, in genere, tanto immediata. Certo che la bicicletta non è e non deve essere, nel racconto, che una normale e reale bicicletta, ma appunto per questo essa occupa cosí gravemente la coscienza del protagonista: poiché è quell'oggetto che gli consente di uscire da una penosa condizione di miseria, troppo a lungo conosciuta perché sia possibile ammettere di ricadervi senza colpa. E non interessa che, a mente fredda ed estranea, si possa anche, per via di ragionamento, giungere alla conclusione che il guaio non è poi irreparabile: la reazione psicologica piú esatta, piú plausibile, piú umana è quella indicata dal film. Per un poveretto in quelle condizioni una perdita simile assume veramente proporzioni di questione di vita o di morte. In fondo, dover ribattere simili grettezze di indole contenutistica non mi pare meno avvilente che confutare i già citati rilievi moralistici. Si vorrebbe che la nostra critica avesse cercato altri e piú specifici argomenti, per indicare i limiti del film.

Negata la funzione essenziale della bicicletta, il Forlivese trae da ciò come conseguenza una pretesa debolezza del personaggio principale, « smarrito e balbettante », piú « personaggio di comodo »

che protagonista. Ora, anche questa affermazione non mi sembra probante. La passività dell'individuo è logico portato di una situazione e di una psicologia. Una psicologia dominata da quello che si potrebbe definire un « complesso di inferiorità », derivante da un lungo stato di asservimento a stringenti e quotidiane necessità pratiche essenziali. Immerso, come avviene nel film, il personaggio nel suo clima, le sue reazioni appariranno giustificate e perciò stesso esteticamente, oltre che umanamente, *necessarie*. Il fatto, denunciato dal Forlivese, che la figura del bambino balzi in primo piano, non va a detrimento della figura del padre. L'un personaggio è in funzione dell'altro, gran parte della sostanza piú fervida dell'opera deriva precisamente dai loro rapporti cosí acutamente stabiliti (valga per tutte la sequenza dello schiaffo, dell'incomprensione e della riconciliazione in trattoria, giuocata con equilibrio formale non meno che psicologico), dal contrappunto che le reazioni dell'uno stabiliscono alla condizione dell'altro, dalla parte determinante che l'uno esercita nei confronti del destino dell'altro (vedi il finale). Lo stacco che si nota tra il rilievo di un personaggio e quello dell'altro deriva (prescindendo dalle eccezionali risorse individuali del bimbo e dalla freschezza di talune intuizioni a lui relative: quell'esasperato « E so' cascato! » al padre che gli chiede che abbia fatto, dopo aver battuto la faccia in una pozzanghera) dalla diversità dei due temperamenti quali sono stati stabiliti in sede di sceneggiatura. Il bimbo è più forte, nella sua infantilità, l'età gli consente di non essere ancor preda del complesso paterno di inferiorità, la consuetudine col bisogno ed il lavoro quotidiano gli ha insegnato una precoce saggezza ed energia.

Dire quindi, come fa sempre il Forlivese, che « quell'affannato e sfortunato cercatore di biciclette non vuole essere, in fondo, che un pretesto per collezionare alcuni ambienti curiosi di Roma minore » è dire, mi si consenta, una sciocchezza. Se c'è film dove non si ricorre a pretesti, ma ci si esprime per intima necessità, è proprio questo. Dove la ricerca dell'ambiente romano (e non soltanto minore, ma anche maggiore: giustamente Germi ha scritto di non aver mai scoperto il Tritone, pur avendoci abitato, prima del film di De Sica) è compiuta in funzione precisa del dramma e dei personaggi. La cui universalità deriva per gran parte da una localizzazione cosí puntuale, cosí poeticamente inventata nello spazio. Roma ha mostrato veramente, grazie a De Sica (e a Zavattini; non dimentichiamo mai questo nome. Il binomio è inscindibile, al pari di tanti altri celebri nomi della storia del cinema, che non è necessario citare), il suo volto piú segreto e affascinante, da cui ogni sospetto di colore locale è allontanato, in cui le vicende si inseriscono come nel loro clima piú proprio, quello solo che è in grado di far sprigionare da loro ogni scintilla di umanità.

I pochi rilievi negativi da fare sul film mi sembrano di tutt'altro genere. Non di quello cui allude Guido Aristarco, autore peraltro dell'analisi piú meditata e sostanziale di *Ladri di biciclette* (*Cinema*, n. 7), quando parla di un pericolo che « la commozione sentimentale prenda, talvolta, il posto della commozione artistica, senza però identificarsi ». Poiché a me sembra che un pericolo di questo genere non sussista, che la commozione sentimentale sia sempre il risultato di una situazione esteticamente suggerita nel modo piú pudico e preciso, tale da agevolare, ma non da eccitare provocatoriamente, la partecipazione emotiva dello spettatore. Tanto che ci si potrebbe chiedere se la stessa vicenda narrata in modo meno sorvegliato solleciterebbe una pari partecipazione. Ma questa è materia troppo opinabile, perché si possa insistere nella polemica. Dicevo che a me i non gravi difetti del film sembra vadano ricercati in talune soluzioni di ordine narrativo che sentono un po' l'*invenzione*. Cosí, ad esempio, la santona, peraltro risolutiva agli effetti del nodo drammatico. Cosí la casa di tolleranza, cosí l'attacco di epilessia dopo l'inopinato incontro con il ladro. Episodi risolti con la consueta acutezza di osservazione, ma che lasciano avvertire qualche sforzo fantastico, qualche difficoltà di sutura tra la riconciliazione di padre e figlio ed il finale, tra i due momenti, cioè, piú alti del film, saldati cosí da una zona non dico opaca, anzi, ma che reca il segno di una meno fervida vena narrativa. Nei casi citati, l'episodio rimane effettivamente un po' tale, nel senso elzeviristico cui fa riferimento polemico Aristarco. Ma, ripeto, non si tratta di mende di gran momento. Il finale, comunque, riscatta in pieno, prima con il motivo delle biciclette accortamente

ripetuto ad introdurre il gesto disperato del protagonista, poi con l'intervento decisivo del bimbo, che salva col suo grido il padre, e con la malinconia struggente delle ultime immagini, dove il ricordo chapliniano non nuoce minimamente alla sincerità di una sofferenza.

Sotto questa luce, *Ladri di biciclette* appare veramente l'acme (per ora) di una carriera di regista, contrassegnata da una meditata prudenza e da un costante superamento. Chi ricordi il timido esordio con *Rose scarlatte* (1940), dove sulla pulizia di una qualsiasi commediolina faceva spicco l'effimera, ironica invenzione dell'immaginato duello, e passi poi a *Maddalena zero in condotta* (1940), dove già gli schemi della commedia erano rinnovati con inconsueta freschezza, e da quel film a *Teresa Venerdí* (1941), dove la vena amabile e maliziosa accoglieva già un brivido piú umano (e non si dimentichi la « scoperta » della Magnani, o meglio di quella Magnani, che rientra nel prodigioso intuito che De Sica ha per i valori recitativi), e poi a *Un garibaldino al convento* (1941), dove la ironia si univa ad un profumo romantico con l'aiuto del costume ottocentesco, noterà un assiduo affinarsi, un impegno sempre piú preciso del regista di fronte a se stesso e alla materia trattata. *Teresa Venerdí* rimane comunque l'opera piú compiuta di quel primo gruppo. Ma con *I bambini ci guardano* (1943) si entra in altro clima: il dramma della infanzia appariva già là al regista sotto luce amara e chiarificatrice. *La porta del cielo* (1944), se si tenga conto delle avventurose condizioni di ripresa, che implicarono una certa discontinuità narrativa, costituí un altro passo avanti, nel senso di una sempre piú coraggiosa presa di posizione di fronte ai problemi umani e a quelli espressivi: ecco un'opera che converrà rivalutare e far conoscere ai molti che ancora la ignorano. Con *Sciuscià* (1946) De Sica è ormai regista maturo. L'opera rappresentò già allora un avvio verso un'ispirazione che, pur traendone spunto, non si faceva schiava della realtà in senso grettamente cronistico. Ma ancora il linguaggio espressivo non era giunto alla ricchezza conseguita in *Ladri di biciclette*. Certi rapporti di piani in funzione psicologica (vedi il dissidio tra padre e figlio e cfr. l'articolo citato di Aristarco), certe soluzioni di montaggio (il motivo delle biciclette durante l'ispezione al mercato e nel finale), certi movimenti di macchina in *Sciuscià* non sarebbero ancora pensabili: là il linguaggio era ancora in qualche modo grezzo, qui esso si scioglie in tutte le sue possibilità espressive. Di *Sciuscià, Ladri di biciclette* chiarisce poi la portata nel quadro del cosí detto neorealismo. E la accentua; in quanto cade proprio nel momento in cui il neorealismo, esaurita con alcune opere miliari la sua fase cronistica e documentaria, dava a temere di farsi maniera cedendo ai richiami del *vero* e del *nero* fini a se stessi. In questo film la cronaca è trascesa, i motivi attuali non rimangono contingenti, ma si trasferiscono, per virtù poetica, su un piano universale. Se per certi nostri film l'interesse che essi incontrano all'estero è spiegabile con la curiosità verso taluni aspetti localizzati di una vita per altri esotica, nel caso di *Ladri di biciclette* l'interesse non può non esser dovuto alla singolare capacità di dare un volto riconoscibilmente italiano e romano a esigenze e a sofferenze che non accettano limitazioni di confine.

A chi consideri il film e la parabola intera di De Sica regista sotto questa luce non potrà non suonare strana una altra affermazione del solito Fabio Forlivese, il quale sostiene che « resta comunque da identificare ancora qual è il suo vero personale mondo » e che « non basta quel suo acuto e incisivo umore risentito di parodista (sic!) a farci vedere qual'è la sua idea del mondo ». A me sembra che se c'è una carriera coerente, nel senso di uno sviluppo univoco delle premesse, anche su un piano morale e sociale, questa è proprio la carriera di De Sica. Il suo vigile, trepido affetto per i diseredati, per gli esclusi dai grassi banchetti dell'esistenza, per i poveri di spirito, mi sembra evidente e coltivato con inintermessa cura. Altro indice di coerenza, quel ritornare sui motivi dell'infanzia, dei piú puri, cioè, tra i puri di cuore che il regista predilige. Su questo candore, su questa tenerezza di discorso si inserisce quella vena piú riflessa e intellettuale (ma non intellettualistica), che il Forlivese chiama chi sa perché parodistica, ed è invece sommessamente ironica, acutamente satirica. Si tratta come di un contrappunto al canto, di un freno dell'intelletto agli abbandoni del sentimento, di un modo di affrontare criticamente quegli ambienti che si contrappongono idealmente agli altri, piú congeniali al narratore. Anche

questa è una costante in De Sica, che ci auguriamo la sua misura gli consenta di contenere entro i giusti limiti, in rapporto al complesso della narrazione. A riprova di quanto si è detto si legga il soggetto che de Sica si accinge a tradurre in immagini, *Totò il buono:* una assoluta coerenza ideale vi è riconoscibile nei confronti delle opere che precedono. Caso mai, solo uno spostamento verso una chiave piú propriamente fiabesca e immaginosa, che può riconfermare il completo superamento del neorealismo. Sempre però sulla base di una ispirazione attinta dalla realtà quotidiana: poiché, dopo aver scoperto Roma, De Sica sta per partire alla scoperta di Milano.

g. c. c.

Via col vento

(Gone with the Wind) - Origine: U. S. A. 1939 - *Produzione:* Selznick-M.G.M. - *Regia di* Victor Fleming - *Sceneggiatura di* Sidney Howard *basata sul romanzo di* Margaret Mitchell - *Fotografia di* Ernest Haller - *Scenografia di* Joseph B. Platt - *Costumi di* Walter Plunkett - *Musica di* Max Steiner - *Attori:* Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Hattie Mc Daniel, Barbara O'Neil, Mary Anderson, Thomas Mitchell.

Un film come *Via col vento,* con le sue quattro ore di spettacolo e il suo impegno industriale, può ben essere assunto ad emblema di una stagione e di un gusto dell'attività produttiva di Hollywood: una stagione che si è chiusa con la seconda guerra mondiale, con la crisi cioè che essa ha condotta seco, imponendo una riduzione dei costi ed un abbassamento del livello del prodotto; un gusto che si è identificato con la sigla M.G.M., indicatrice di una propensione verso l'accettazione piú integrale delle formule, da quella della rivista a quella, poniamo, del romanzone, tipo, precisamente, *Via col vento.* Posto a confronto col novanta per cento della produzione attuale della stessa indole (di indole, cioè, meramente spettacolare) un film come *Via col vento,* non che soffrire per dieci anni che gli pesano addosso, si avvantaggia per una ricchezza e finitezza di struttura spettacolare, che riconducono appunto ad un periodo di ancor florida situazione per l'industria cinematografica, un periodo ormai chiuso da quella crisi, che Hollywood cerca di sanare da un punto di vista economico con la riduzione dei bilanci, da un punto di vista estetico con qualche coraggiosa e quasi sempre indipendente iniziativa. Del periodo aureo del prodotto in serie dominatore dei mercati *Via col vento* rappresenta come la fastosa apoteosi. Apoteosi di un mestiere scaltro quanto anonimo quale poteva essere quello di un Victor Fleming, apoteosi di una mediocrità gradevole per ogni palato, con la sua rutilante levigatezza invitante le platee alle placide digestioni. In fondo, un film di questa lunghezza avrebbe potuto riuscire ben altrimenti massacrante: insegni *Fabiola* con le sue pretese e la sua farraginosità. *Via col vento* è uno sciroppo che si sorbisce senza smorfie: i lettori del libro, diligenti e fanatici, godono per uno scrupolo letterale che evita di defraudarli della sia pur minima svolta narrativa. E qui sta il punto. *Via col vento* è un esempio di rispetto, assoluto per il disegno di un racconto da tradurre in linguaggio di immagini. Ma è anche un esempio di povertà. Lo scenarista (un valente commediografo come Sidney Howard) e il regista non sono andati al di là della piú fedele delle illustrazioni. Il film è l'edizione a fumetti animati del romanzo. Fumetti affidati ad un disegnatore tanto superficiale quanto preciso.

Ora, il romanzo di Margaret Mitchell non è davvero un gran romanzo. Ma riesce a conseguire, al di là della notevole scorrevolezza narrativa, qualche risultato psicologico, in una direzione ora piú ovvia, ora piú originale. E l'ambiente che fa da sfondo al dramma ed alle psicologie è, se non approfondito, certo animato e pittoresco. Mi sembra che, anche solo su un piano spettacolare, questo ambiente, degli Stati del sud, prima opulenti nella pace, poi devastati dalla guerra civile, avrebbe potuto suggerire occasioni cinematografiche ben piú rilevanti di quelle che il film ha colto. Ambiente, atmosfera mancano sostanzialmente, ed è per questo che le illustrazioni risultano esteriori, gratuite, prive come sono di un tessuto connettivo che le saldi e le giustifichi. Anche le psicologie non sono costruite attraverso una indagine elaborata, sono presupposte, alcune specialmente (Ashley, ad es.), fin

dall'inizio, senza ulteriore illuminazione. Che non sia quella portata dagli attori, la cui fatica risulta particolarmente apprezzabile. Da una distribuzione felice il film trae partito: ché Vivien Leigh, pur forse un po' opaca nella parte centrale, è di una incantevole civetteria all'inizio e di una dolente compostezza alla fine, Clark Gable supera con balda aggressività un personaggio che rappresenta come la somma di quelli da lui affrontati, Olivia de Havilland compie ammirevolmente con questo film il passaggio dalla funzione decorativa a quella soffertamente drammatica, di cui ormai conosciamo prove ripetute e pregevoli, Leslie Howard compensa la manchevolezza della sceneggiatura, frettolosa per quanto lo concerne, con una puntualissima misura. Per tacere dei caratteristi, nella cui schiera spiccano il Mitchell e la O'Neil, anch'essi sacrificati dallo scenario, ma sopra tutto la grassa e bonaria Hattie Mc Daniel, cui toccò uno dei vari « Oscar » attribuiti al film.

A parte simili risultati di recitazione, non resta che da indicare qualche labile e sporadico esempio di ricerca espressiva: un movimento di breve panoramica, il quale, durante la festa di beneficenza, scopre le gambe di Scarlet, inquietamente agitate a segnare il tempo del ballo, cui essa freme dalla voglia compressa di partecipare; un ampio movimento di gru ascendente, che scopre il gran lazzaretto gremito di feriti, entro cui Scarlet è sperduta in cerca del dottore. E qualche singolo effetto di colore: da quello del can-can, giuocato sul rosso vivo, a quello della scala coperta di rosso cupo, su cui spicca il verde dell'abito della protagonista. Ma bisogna convenire che il bilancio, su quattro ore di spettacolo, è magro assai.

g. c. c.

In nome della legge

Origine: Italia, 1949 - *Produzione:* Rovere-Lux - *Distribuzione:* Lux - *Regia di* Pietro Germi - *Soggetto* basato sul romanzo omonimo di Giuseppe Loschiavo - *Sceneggiatura di* A. Bizzarri, F. Fellini, P. Germi, M. Monicelli, T. Pinelli - *Fotografia di* Leonida Balboni - *Attori:* Massimo Girotti, Jone Salinas, Camillo Mastrocinque, T. Pandolfini, P. Spadaro, S. Urzi, L. Balsamo, S. Arcidiacono, N. De Santis e Charles Vanel.

Recentemente, sul settimanale « Secolo nuovo », Pietro Germi, a proposito del suo film, interveniva in quello che sta diventando un dibattito complicato e perdigiorno, il dibattito che tende a dare una classificazione e un'etichetta a una certa tendenza del nuovo cinema italiano. E negava recisamente che *In nome della legge* possa dirsi un film « neo-realista »: se il termine di « neorealismo », termine quant'altri mai ibrido suggerito una tantum da un critico francese e poi gonfiatosi con eccezionale fortuna, va attribuito, secondo un'intuizione confusa, a qualcosa di immediato, di documentaristico, di cronachistico, di sciatto anche. E' una definizione coniata probabilmente per Rossellini, il primo regista italiano, come tutti sanno, che colpí in questo dopoguerra la fantasia dei critici, dei tecnici e degli spettatori stranieri. Ma è altrettanto giusta — o almeno, data la sua insoddisfacente indeterminatezza, è altrettanto espressiva — se applicata a De Sica, a Visconti, a De Santis, a Germi, a Lattuada ecc.? Certo che no; e Germi ha ragione di tentar la rettifica; e noi tutti è ora ci decidiamo una buona volta: basta con questo termine equivoco, diciamo realismo piuttosto, o, come propone Lizzani su « Cinema », realismo italiano.

Naturalmente la polemica, la discussione, va ben oltre la parola in sé e per sé. Nel caso di Germi, la ribellione significa innanzitutto coscienza d'una maturazione e d'una ricerca che non è piú — a rigore, non lo dovrebb'essere piú nemmeno per Rossellini — quella del tempo dell'avventura, del tentativo, dell'abbozzo coraggioso e violento e scabro. A quel che il critico francese voleva intendere col suo « neo-realismo », Germi obbietta che i piú consapevoli registi italiani tendono oramai tutti alla costruzione, al racconto elaborato e finito: la cronaca non è piú per essi — o non lo è mai stata — un'occasione brutale e lampeggiante, ma semmai una base d'ispirazione, da cui elevarsi alla « storia » (almeno in un senso compattamente narrativo). Siamo d'accordo. Siamo d'accordo in generale, e lo siamo per *In nome della legge.*

Con il suo terzo film, Germi ha tentato l'affresco. *In nome della legge* è un film architettato a grandi e ambiziose misure: sotto la maliziosa tensione narrativa (alla « western »), fatta

per accalappiar le platee, si cela un disegno sontuoso. Un disegno che si propone di comporre, in termini appunto di affresco, un sintetico ma complesso ritratto d'una regione e d'un popolo, coi suoi caratteri, i suoi contrasti, i suoi problemi molteplici e avviluppati. Un mondo feudale, ricco di contraddittori e complicati rapporti tra gli individui e tra le classi. Tra il barone e la sua clientela di « intellettuali »; tra costoro e gli altri ricchi borghesi; tra questi gruppi e i minatori; tra i minatori e i braccianti; tra il barone e la mafia; tra la mafia e i lavoratori. Questo groviglio un giovane magistrato, che rappresenta la legge dello Stato (Germi forse non s'è domandato abbastanza fino a che punto, cosí com'è congegnata ancor oggi, questa legge sia sufficiente — cioè fino a che punto sia già tutta democratica e non piú gravata di residui feudali — allo scopo: ma era una domanda da far tremare le vene e i polsi), è chiamato a sciogliere. Dal contrasto tra l'uomo della legge e un paese che la legge sfida o che della legge non è ancora preparato a valersi, nasce il dramma. Un dramma potente, e che il lucido ingegno narrativo di Germi riesce a dominare e semplificare con esemplare efficacia.

Freddo, sobrio, matematico a volte nella sua esposizione, il giovane regista è riuscito quasi completamente nel suo intento, e soprattutto tenendo coraggiosamente fede al suo dichiarato, perfino feroce credo antiromantico. Come quasi tutti i « realisti » italiani d'oggi, anche Germi è mosso innanzitutto da una ansia di documentazione e di denuncia: anche per lui il distacco da vent'anni di fascismo, che è a guardar bene il grumo iniziale dolente e infiammatore da cui prende l'avvio tutto il nuovo cinema nazionale, significa prima di tutto libertà di guardarsi intorno, stupefacente e incredibile e pur cosí elementare, cosí ovvia possibilità di farlo. Si scopre l'Italia, si scoprono le assurde, contorte, ricchissimamente dialettiche condizioni di tanta parte del nostro paese; ci si sente spinti — si tratta di stimoli morali, moralistici anche, e poetici al tempo stesso — a ritrarle con impegno e con impeto. Nascono cosí quei moderni « cahiers de doléance » che sono, uno per uno, i nuovi film italiani, in una saggi e racconti. Germi, che cosí si differenzia subito sia dal populismo poetico e compassionante di De Sica che dal bozzettismo di Zampa (per non parlare delle grandi tavole culto-popolari di Visconti o della violenza favolistica di De Santis o delle « cose viste » di Rossellini), Germi s'impone di operare come un chirurgo, di classificare come un naturalista. E' preciso, netto. Sotto cova un fuoco rovente — il suo umano corruccio, il suo sdegno di cittadino moderno; ma egli vi s'abbrucia imperterrito, ritraendone ancora nuova lucidità, rinnovata fermezza di polso.

Un narratore nato. Guardate la sicurezza con cui ha saputo fondere tutti gli elementi della sua storia e dirigerli a spron battuto verso l'animoso traguardo finale. Credo che Germi, se volesse e potesse, sarebbe in grado d'affrontare, sdipanare ed esporre (avvicinandone cosí la soluzione, che non è poco) tutti anche i piú scottanti problemi che gravano sull'Italia. Affrontarli, dico, prendendoli di petto, senza indulgere a lenocinii « drammaturgici »; eppur rendendoli appassionati anche nei momenti piú esplicitamente dimostrativi e didascalici. Questa è la sua rara vena: e ci par di comprendere che il primo a esserne cosciente sia proprio lui. Duro è il cammino che il nostro amico s'è proposto; ma non dubitiamo che sia in grado di progredirvi con quella sua algida veemenza, con quel suo calor bianco.

Queste qualità, e insomma l'efficacia costante del suo film, fanno perdonare taluna mancanza di *In nome della legge:* la storia d'amore tra il magistrato e la baronessa, ad esempio, o l'imperfetta conclusione (dinamicamente azzeccatissima e « thrilling », peraltro) che riscatta romanticamente la mafia senza invece porre a fuoco l'alleanza con le masse, la sola capace di rinnovare il feudalismo di quella Sicilia e di tanta Italia.

Del successo del film hanno detto tutte le cronache, e cosí della buona interpretazione di Massimo Girotti, cui fanno corona eccellenti attori e pregnanti « tipi » locali, dal Vanel alla Solinas a Mastrocinque a Spadaro a Turi Pandolfini a Urzí agli anonimi mafiosi, popolani, banditi. Limpida e « funzionale », specie negli esterni, la fotografia del giovane Balboni.

g. p.

Sogni proibiti

(The Secret Life of Walter Mitty) - *Origine:* U.S.A. 1948 - *Produzione:* Samuel Goldwyn - *Distribuzione:* Lux-film - *Regia di* Norman Z. Mc. Leod - *Soggetto basato sul racconto di* James Thurber - *Sceneggiatura di* Ken Englud e Everett Freeman - *Fotografia di* Lee Garmes - *Scenografia di* Casey Roberts - *Costumi di* Sharaff - *Musica di* David Raksin - *Attori:* Danny Kaye (Walter Mitty), Virginia Mayo (Rosalind Van Hoorn), Boris Karloff (Dr. Hollingshead), Fay Bainter (Mrs. Mitty), Ann Rutherford (Gertrude Griswold), Thurston Hall (Bruce Pierce), Gordon Jones (Tubby Wadsworth), Florence Bates (Mrs. Griswold), Konstantin Shayne (Peter Van Hoorn), Reginald Denny (Colonel), Henry Corden (Hendrick), Doris Lloyd (Mrs. Follinsbee), Anatole (Fritz Feld), Frank Reicher (Maasdam), Milton Parsons (Butler).

Con *Sogni proibiti* il film comico, in grave decadenza già da molti anni, ritorna a proporsi all'attenzione di una critica attenta, come la nostra, ai valori artistici e strettamente cinematografici. Il caso di *Sogni proibiti* è tuttavia eccezionale e probabilmente vale come caso limite, come caso particolare: il film comico americano essendo già da qualche anno scaduto ad un livello di basso commercialismo. D'altra parte converrà notare come *Sogni proibiti* rappresenti un evidente compromesso fra alcune idee originali e un complesso di fattori di natura commerciale; le une e gli altri si fondono abbastanza abilmente, senza tuttavia evitare un compromesso quanto volete conveniente ma che va a scapito della qualità cinematografica del film. A rifarsi un poco indietro, sfogliando la storia del cinema, si potrà vedere come dapprincipio il cinema comico obbedí alle piú lampanti esigenze spettacolari (a cominciare dalle comiche di Mack Sennett), ma piú tardi, appena poco piú tardi, con Charlot, Ridolini, Buster Keaton e qualche altro, trovò nella satira le ragioni del suo contenuto non occasionale e nella ricerca di un ritmo la sua forza formale ed espressiva. L'affermarsi di attori comici che tentavano di realizzare un personaggio umano compiuto, rappresentò un altro elemento di prima importanza per l'affermazione di un cinema comico che traeva le sue ragioni spettacolari ed artistiche da un unico ceppo della stessa ispirazione. Ma un bel giorno questi elementi cominciarono a distaccarsi, mentre incalzanti esigenze spensero ogni fattiva e concreta indagine nel mondo del reale. La stessa incompatibilità di questi elementi nacque dalla sempre piú ferrea dipendenza del lavoro dei registi e degli attori dai « box » dei produttori. La censura chiuse poi praticamente tutte le vie alla fantasia satirica degli sceneggiatori, dei creatori di *gags*. Il genere comico cominciò a questo punto a degenerare. La coppia Stan Laurel Oliver Hardy ed Eddie Cantor introdussero nel film comico quei primi elementi extracomici (tratti direttamente dal varietà) che inquinarono mano a mano tutto un genere. Ad esempio, Stan Laurel e Oliver Hardy, furono i primi ad accettare, loro che avevano iniziato nel periodo ancora indenne, camuffamenti extra comici alle loro avventure. I personaggi diventano in questo modo di maniera, vuoti pretesti. Nacque cosí il cantato *Fra diavolo,* esempio indicativo in questo senso: da una parte i due comici e dall'altra le romanze cantate a voce spiegata da Allan Jones. Il comico scade via via come genere, fino alle piú volgari mistificazioni. Arriviamo cosí ai nostri giorni, a Gianni e Pinotto, ai Bob Hope, ecc. Il pubblico applaude e ride alle scempiaggini e alle barzellette che gli attori cercano di amalgamare in una miscela senza fantasia. Una volta, e la dimostrazione è palese, il pubblico seguiva al contrario la comicità dei personaggi, le avventure comiche dei suoi beniamini. Ancora un caso limite, tuttavia, tra i due poli: i fratelli Marx e qualche altro film dove la comicità gioca su un terreno puro di fantasia e di ritmo. Ma a queste iniziative isolate e difficili i produttori preferirono e continuano a preferire i film comici contraffatti dai numeri di varietà e dalla presenza di attori che riportavano di pari peso sullo schermo i loro numeri di palcoscenico. E' a questo punto che si inserisce il caso di Danny Kaye, con il migliore *Sogni proibiti* attraverso i vari e mediocri *Wonder Man, Preferisco la vacca, Come vinsi la guerra.* Intanto, proprio all'inizio di questo trapasso, Charlie Chaplin abbandonava il bastoncino di bam-

bù e la bombetta, per vestire i panni del *Dittatore* e di *Monsieur Verdoux*.

Ora, con *Sogni proibiti* si è aperta, al cinema comico americano, una strada nuova ed in un certo qual modo inedita. Per questo ci interessa qui considerare i pregi di questo film, ed isolando questi pregi dai molti difetti, valutarne la portata espressiva. Intanto con *Sogni proibiti* il cinema ritorna alla satira di tutti i giorni, anche se soltanto superficialmente e con una cautelosa prudenza. In secondo luogo *Sogni proibiti* ripropone il tentativo, dopo la lunga vacanza, di offrire al genere comico la responsabilità di creare un personaggio umano con una fisionomia ed una psicologia abbastanza conseguente. In terzo luogo, con *Sogni proibiti* si dà la stura ad un seguito di esperimenti di natura intellettualistica che derivano in gran parte dalla volgarizzazione di teorie scientifiche e di alcuni miti e ideologie divulgate dalla letteratura. Il tutto d'altra parte è fuso con molta abilità, accortamente arricchito di *gags* originali, sebbene non siano trascurati tutti gli effetti consueti ed eccitanti che di solito valgono a far la fortuna e gli incassi dei technicolor comici. Sono tuttavia questi ingredienti che tarpano le ali al regista nella ricerca di un ritmo totale, che è scarso, mentre viene raggiunto un ritmo particolare in piú di un episodio.

Danny Kaye è per la prima volta, abbiamo detto, alle prese con un personaggio. L'attore sembra trasformato, alla ricerca di espressioni funzionali e di una varietà notevole di atteggiamenti e di qualità mimiche. Incerto su di lui un giudizio definitivo: con *Sogni proibiti,* in ogni caso, Danny Kaye si rivela. Prima lo si era ammirato solo per il suo prestigioso talento di attore di varietà, oggi il personaggio di timido e sognatore gli ha offerto la possibilità di arricchire il suo repertorio. Egli ha bisogno di storie come queste per diventare un vero attore comico (un Buster Keaton, ad esempio, o ad un altro comico della stessa misura). Naturalmente si può dubitare che Hollywood offra a Danny Kaye film come *Sogni proibiti:* ma è quello che staremo a vedere.

La trama di *Sogni proibiti* l'ha fornita lo scrittore James Thurber con il suo bel racconto « La vita segreta di Walter Mitty », pubblicato ne « Il mondo » del 16 aprile 1949. Thurber è uno scrittore americano che satireggia la società in un modo molto piú conseguente e violento di quanto non abbiano fatto qui gli sceneggiatori e il regista Mc Leod. Dei cinque sogni di Walter Mitty contenuti nel racconto (l'idrovolante, la operazione chirurgica, il processo, l'episodio di guerra, la fucilazione) il film ne conserva solo due (l'operazione chirurgica e l'azione dell'aereo), aggiungendone quattro nuovi (l'episodio della nave, il giocatore di carte, la casa di mode, il cow-boy) che se completano il quadro di una satira al mondo del cinema e in particolare ai generi piú usuali ad Hollywood, svisano tuttavia il senso satirico del racconto. Thurber infatti aveva costruito il suo personaggio come una vittima della società americana ed aveva messo in guardia i poveri di spirito e i cittadini inermi dicendo loro che evadere dalla realtà quotidiana con il sogno era pericoloso. Cosí, mentre nel racconto la morale dei sogni è negativa (Walter Mitty sogna come ultima cosa di essere fucilato) al contrario nel film i sogni sono tutti positivi, ed è nel sogno d'altra parte, che il nostro eroe trova la soluzione dei suoi tormenti terreni, senza contare che l'idea del superuomo, dell'eroe invincibile è un oppio solleticante per gli uomini semplici e sprovveduti.

In quanto alla strada inedita che questo film dischiude al genere comico, appare evidente che la fantasia, ancora una volta, ha fatto il miracolo. La fantasia che è l'elemento principale ed essenziale del comico: una fantasia che immerga la sua ricerca nella satira e nei personaggi i cui modelli si trovano nella vita.

m. m.

Rassegna della stampa

Libri tecnici

R. Howard Cricks, ingegnere cinematografico, è consulente tecnico della British Kinaltograph Society, *redattore della pubblicazione della stessa società,* British Kinematography, *e redattore tecnico di* Ideal Kinema. *In* British Book News, *luglio 1948 (a cura del British Council) ha pubblicato il seguente articolo sulla letteratura tecnica cinematografica, che unitamente a* Letteratura cinematografica in Gran Bretagna *di Mario Verdone* (Bianco e Nero, *n. 6, 1948) compone un panorama completo dei libri pubblicati in Gran Bretagna fino all'estate 1948:*

Molti libri sono stati pubblicati su varî aspetti della cinematografia, ma, dal punto di vista della tecnica cinematografica, la maggior parte di essi sono stati scritti per il principiante e per il dilettante. Il numero dei libri importanti sull'aspetto piú specificamente tecnico del cinema è molto limitato.

Libri per il principiante. — Consideriamo prima quelle poche opere rivolte ai non specializzati. Il lettore che desidera un saggio sulla tecnica cinematografica dovrà leggere *The Cinema Today* di D. A. Spencer e H. D. Waley (1946, Oxford University Press, 6 s.) che tratta in maniera agevole della tecnica filmica. L'aspetto artistico, piú che tecnico, della produzione di un film, viene tratteggiato nel *Film Making From Script to Screen* (1938, Faber & Faber, 5 s.). Adrian Bunel, il ben noto regista, ha scritto un interessante libretto *Filmcraft* (1935, Newnes, 7 s. 6 d.) ed è anche l'autore di *Films-The Way of the Cinema* (1932, Pitman, 5 s.). Altri titoli scelti a caso da una lunga lista sono *The Film Game* di Low Warren, a suo tempo industriale assai noto (1937, Werner Laurie, 10 s. 6 d.). *Footnotes to Film* di Charles Dawey (1938, Lovat Dickson, 7 s. 6 d.), *The World is My Cinema* di E. W. e M. M. Robson (1947, Sidneyan Society, 12 s. 6.), e *Twenty Years of British Films* di Sir Michael Balcon, Ernst Lindgren, Forsyth Hardy e Roger Manvell (1947, Falcon Press, 10 s. 6 d.). L'ultimo libro del genere è *The Miracle of the Movies* (1948, Burke, 15 s.), il cui autore, Leslie Wood, che possiede un'esperienza cinematografica pratica veramente notevole, ha dato con quest'opera un resoconto piano e informativo dello sviluppo del cinema.

All'avvento del film parlato, apparve una quantità di libri che trattavano piú o meno tecnicamente del nuovo ritrovato. Due di tali libri che potrebbero benissimo reggere una seconda lettura anche oggi, sono: *The Art of Sound Pictures* di W. B. Pitkin e W. M. Marston (1930 Appleton, 10 s. 6 d.), e, leggermente piú tecnico, *Talking Pictures* di Bernard Brown (1933, Pitman).

Gli amatori della natura non dovrebbero trascurare un affascinante libretto del famoso fotografo di storia naturale Oliver Pike, intitolato *Nature and My Cine-Camera* (1947, Focal Press).

All'aspirante cineasta sarà di notevole aiuto il nuovo libro della Focal Press: *Working for the Films,* a cura di Oswell Blakeston (1947, Focal Press, 10 s. 6 d.) contenente articoli di diciannove tecnici cinematografici che descrivono le incombenze dei loro rispettivi lavori. Degna di menzione è anche una *brochure* pubblicata dalla Sezione Cinematografia della Royal Photographic Section: *Women Talking* (1947, 3 s.), collezione di conferenze di donne che lavorano nel campo tecnico del cinema e che costituisce una guida preziosa per le strade aperte alle donne nel cinema.

Libri per dilettanti. — Il dilettante

è, in questa rassegna, tenuto in speciale considerazione. Libri di introduzione generale sono: *The Home Cinema* di J. P. Lawrie (1933, Chapman & Hall, 3 s. 6 d.); *Amateur Film Making* (1938 Blackie, 3 s. 6 d.); *Making Home Movies* di D. C. Ottley (1935, Newnes, 3 s. 6 d.) e *Amateur Cinematography* di Owen Wheeler (1929, Pitman, 6 s.). In *Amateur Movies* (1937, The Studio, 7 s. 6 d.), Alex Strasser, operatore e regista ben noto, tratta degli aspetti pittorici ottenibili con una macchina da presa. Ciascuno di questi libri possono essere di giovamento tanto al dilettante con qualche esperienza quanto al principiante.

I dilettanti su un piano piú avanzato possono ricorrere a *Cinematography for Amateurs* di J. H. Reyner (1939, Chapman & Hall, 10 s. 6 d.); *Pratical set Structure for the Amateur* di D. C. Ottley (1935, Pitman, 5 s.) e *Trick Effects Whith the Cine-Camera* di H. A. V. Bulleid (1936, Link House Publications, 2 s.) ultimo di una serie di libriccini editi dall'editore di *Amateur Cine World*. I problemi della fotografia cinematografica vengono trattati in *Professional Quality whith Amateur Reversal Film* di P. C. Smethurst (1933, Link House Publications, 5 s.).

Il dilettante che volesse realizzare film sonori e parlati dovrebbe leggere *Amateur Talking Pictures and Recording* (1933, Pitman, 7 s. 6 d.) di Bernard Brown, nel quale apprenderebbe che i metodi professionali di registrazione sonora non sono sempre i piú adatti anche per il dilettante.

Due altre *brochures* pubblicate dalla *Royal Photographic Society*, Kinematograph Section, meritano di essere qui ricordate. *Film Production* riguarda principalmente l'organizzazione di società di produzione cinematografica, e *The presentation of Films* riguarda la proiezione privata di film (1947, 2 s. ciascuno).

Produzione cinematografica professionale. — E' nel campo della produzione cinematografica professionale che la scarsità di libri di rilievo è piú sentita. La ragione, forse, è da ricercarsi nel numero limitato di tecnici che profitterebbero di tali libri.

Fra i tanti libri sul come si scrive un film, L'Estrange Fawcett, sceneggiatore quotato, ha scritto, da un punto di vista generale, *Writing for the Films* (1937, Pitman, 3 s. 6 d.). Sulla stessa linea è *How to Write a Movie* di A. L. Gale (1937, Pitman, 7 s. 6 d.).

Il lato estetico del film è discusso da V. J. Pudovkin, il famoso regista russo, in *Film Technique* (1933, Newnes, 3 s. 6 d.). E vi è un solo libro scritto per l'attore cinematografico: *Film Acting*, dello stesso autore (1937, Newnes).

Un libro che al suo apparire suscitò molti favorevoli commenti è *Plan for Film Studio* di H. Junge (1945, Focal Press, 7 s. 6 d.), che auspica una città cinematografica a sé bastante e in cui fosse centralizzato tutto il necessario alla produzione.

Un libro sulla scenografia è *Designing for Moving Pictures* di Edward Carrick (1941, The Studio, 8 s. 6 d.). Carrick è tanto un artista quanto un tecnico e, non trascurando di trattare l'arte dello scenografo, illustra anche i vari tipi di inquadratura necessari.

Operatore alla macchina. — Finora, per quanto ci è dato sapere, non vi è alcun libro per l'operatore cinematografico, con la sola eccezione di un libro, opera di piú persone, pubblicato in America dalla Society of Motion Picture Engineers. *The Technique of Motion Picture Production* (1944, Interscience Publishers, New York, dollari 3,50) si compone di una serie di scritti di tecnici che espongono i molti aspetti della produzione di un film. In mancanza di un libro per l'operatore cinematografico, possiamo raccomandare un libro riferentesi al fotografo, dappoiché molti dei problemi riguardanti la luce sono simili. *Lighting for Photography* di W. Nurnberg (1940, Focal Press; 12 s. 6 d.), discorre della illuminazione fotografica in maniera ammirabile. L'aspetto particolare dell'esposizione della macchina da presa è trattato dal P. C. Smethurst in *Light on Exposure Problems* (1938, Acweeco, 2 s. 6 d.). Smethurst è il primo applicatore del sistema di misuramento della luce detto « *artificial highlight* ».

L'operatore d'oggigiorno deve inevitabilmente interessarsi al colore. Un'opera ormai classica sull'argomento è *Colour Cinematografhy* di Adrian Klein (A. Cornwell-Clyne) (1936, Chapman & Hall, 25 s.) del quale — esaurito per qualche tempo — verrà edita una nuova edizione quanto prima. Riguardo al lato piú scientifico del colore, il dott.

D. W. Wright, autorità assai nota sui problemi fondamentali del colore, tratta di un aspetto importante in *The Measurement of Colour* (1944, Hilger, 30 s.), nel quale espone il sistema internazionale dei colori coordinati. Un aspetto che non dovrebbe essere trascurato dall'operatore del film a colori è quello delle variazioni nell'occhio umano. Tale argomento viene scientificamente trattato in *Defective Colour Vision in Industry,* edito a cura della Physical Society Colour Group (1946, Taylor & Francis, 3 s. 6 d.). Un'altra pubblicazione di grande valore edita dalla Società è *Report on Colour Terminology* (1948, Taylor & Francis 7 s.).

Registrazione del suono e proiezione cinematografica. — Sugli aspetti fondamentali del sonoro vi è un certo numero di libri degni di attenzione: *Elements of Engineering Acoustics* di L. E. C. *Hughes* (1933, Benn, 8 s. 6 d.); *Applied Acoustics* di H. F. Olsen e F. Massa (1939, Constable, 25 s.); e *Acoustics for Architects* di E. R. Richardson (1946, Edward Arnold, 5 s.). Ma per ciò che concerne il lato puramente tecnico della registrazione sonora nel cinema dobbiamo ancora una volta ricorrere ad un libro stampato in America: *Motion Picture Sound Engineering* (1938, Chapman & Hall, 35 s.) a cura di un gruppo di fonici. Il libro è destinato principalmente al fonico con una preparazione scientifica, ma in appendice si possono trovare esposti in forma espositiva e istruttiva i principi piú elementari. Ma la registrazione sonora non è soltanto una scienza: è anche un'arte. Due dei nostri fonici piú accreditati hanno trattato questo aspetto dell'argomento: W. E. Elliott in *Sound Recording for Films* (1937, Pitman, 10 s. 6 d. e Ken Cameron in *Sound and the Documentary Film* (1947, Pitman).

Vi sono poi due libri di testo dedicati al lavoro dell'operatore di cabina: *The Complete Projectionist* (1937, Odhams Press, 7 s. 6 d.) e *Projectionist Handbook* (1933, Wathins-Pitchford, 18 s. 6 d.) che offrono entrambi all'operatore di cabina un'indicazione della conoscenza tecnica richiesta per il suo lavoro ed enumerano l'apparato tecnico necessario.

Il libro di G. F. Jones: *Sound-Film Reproduction* (1931, Blackie 3 s. 6 d.) ci dà una presentazione del film sonoro. Un libro di grandi meriti, scritto dai tecnici delle quattro piú grandi case produttrici di materiale per la registrazione del sonoro nel cinema, i quali descrivono dettagliatamente il materiale prodotto dalle rispettive case, è *Sound Film Projection* di F. W. Campbell, T. A. Law, L. P. Morris e A. T. Sinclair (1945, Newnes, 18 s.). Di tutto il materiale per la registrazione del suono l'elemento piú importante è forse la cella fotoelettrica. A. Sommers, uno studioso dedito a ricerche in questo campo, ha scritto un libretto *Photoelectris Cells* (1946, Methuen, 5 s.) che ha avuto un grande meritato successo.

Film scientifici ed educativi. — Sebbene i film scientifici ed educativi abbiano avuto un immenso sviluppo negli ultimi dieci anni, il materiale informativo al loro riguardo è da ricercarsi piú in articoli di giornale e in pubblicazioni tecniche che in libri veri e propri. La Scientific Film Society pubblica una lista di film scientifici (1946, Aslib, 5 s.) mentre la Royal Society of Medicine (1948, Aslib, 7 s. 6 d.) ci dà un catalogo di film medici. Un libro di grande interesse della casa editrice Penguin Book è *Cine Biology* di J. V. Durden, Mary Field e Percy Smith (1941, 1 s. 6 d.). I problemi del film educativo e le necessità di rifornimento vengono esposti in due pubblicazioni del Ministero dell'Educazione, oltre alle quali il Committee on Visual Aids ha edito un certo numero di *brochures* e liste di film.

Libri di consultazione. — Fatti, statistiche, indirizzi preziosi, e molti altri dati d'informazione spicciola concernenti l'industria cinematografica britannica, possono trovarsi in alcuni libri di consultazione. Il piú documentato, e il piú vecchio, è il *Kinematograph Year Book* (pubblicato annualmente, Odham Press, 20 s.). Tre libri apparsi di recente hanno scopi piú limitati. *The Yearbook of the Association of Cinematograph and Allied Technicians* (1948, Association of Cine-Technicians, 2 s. 6 d.) viene pubblicato dal Sindacato dei lavoratori cinematografici, e fornisce informazioni sulle diverse scale salariali. Il *British film Yearbook* (1947, British Yearbooks, 21 s.) illustra alcuni film d'eccezione, mentre l'*Informational Film Year Book* (1947, Albyn Press,

Edinburg, 10 s. 6 d.) tende a dare informazioni sul film documentario.

Periodici. — La scarsità dei libri sugli aspetti maggiormente tecnici della cinematografia aumenta l'importanza dei periodici di natura tecnica. Il solo periodico inglese dedicato agli aspetti tecnici del cinema è il mensile *British Kinematography* (British Kinematograph Society 36 S abbonamento annuale) a cura dell'autore di questo articolo; nei dieci anni della sua pubblicazione sono stati riportati e illustrati gli sviluppi di ogni branca del cinema. Importanti ritrovati scientifici nel campo della fotografia e, occasionalmente, della cinematografia, sono esposti nella Sezione B del *Photographic Journal,* l'organo della Royal Photographic Section (Sezione A: Pictorial and General Photography (mensile) 28 s. l'anno; Sezione B: Scientific and Technical Photography (bimensile) 14 s. l'anno; Sezioni A e B insieme, 35 s. l'anno). E mentre il *Kinematograph Weekly* (Odham Press, 50 s. l'anno, inclusi i supplementi) si dedica alle notizie, giorno per giorno, dell'industria, i suoi supplementi si occupano specificatamente di vari aspetti tecnici: il *British Studio Section* della produzione; l'*Ideal Kinema* (venduto separatamente a 14 s. l'anno) della proiezione e, infine, il *Sub-Standard Film* (venduto separatamente a 7 s. 6 d. l'anno) di argomenti non connessi alla produzione normale.

R. Howard Cricks

Ancora su *The rope* di Hitchcock

Alfred Hitchcock, al quale, se è da rimproverare un compiacimento talvolta eccessivo nella ricerca di effetti, va riconosciuto d'altra parte un concreto mestiere, e, talvolta, un fortissimo, anche se non certo fine, senso del cinema, presenta con il suo ultimo film, The rope, *una nuova tecnica di ripresa cinematografica. Il suo film è come un'unica sequenza, che appare girata senza che sia stata mai fermata la macchina, e che, sostanzialmente, è stato fatto senza alcun stacco nell'azione, in nove riprese. Cogliamo le grandi linee del lavoro di Hitchcock da alcune note d'un autorevole giornalista cinematografico americano, Frank Neill, che ha seguito la ripresa di* The rope. *Tale film realizza le intuizioni svolte sul piano sperimentale da Orson Welles in* Citizen Kane, *e quella di Siodmak, nella poderosa, intensissima sequenza dell'azione dei banditi nello stabilimento in* The killers. *E' una tecnica che può avere una formidabile, sensazionale resa drammatica e ritmica.*

Il film *The rope* di Alfred Hitchcock è, rispetto alla tecnica normale di ripresa cinematografica, e sopratutto, rispetto al consueto procedimento di lavorazione hollywoodiano, un fatto rivoluzionario. I piú esperti cineasti americani l'avevano giudicato irrealizzabile. Nessuno aveva mai tentato qualcosa di simile per un film intero.

Hitchcock ha girato tutto il film, che dura novanta minuti, senza mai fermare la macchina. Questa è, almeno, la precisa e sostanzialmente motivata sensazione che si ha vedendo *The rope.* In realtà, il film è fatto di nove riprese: riprese di dieci minuti l'una: dieci minuti, ripetiamo, di ripresa continua, pari a una bobina intera di trecento metri di pellicola, girata senza alcuno stacco. E non v'è alcuna soluzione tra una ripresa e l'altra, nello svolgersi dell'azione cinematografica, anche se, naturalmente, vi sono state le necessarie soste.

The rope è novanta minuti di azione continua, che rispecchia l'azione di due assassini e l'indagine, tutta azione drammatica, che porta al loro arresto. Tutto questo, nella sceneggiatura, accade in una sola giornata, in un appartamento, e in novanta minuti di tempo, appunto. Hitchcock ha girato seguendo l'ordine degli avvenimenti, e il tempo di essi, e senza alcuna soluzione, né di tempo né di luogo. E' tutto visto, ed interamente. Ogni personaggio, ogni dettaglio ambientale, è seguíto dalla macchina da presa, sempre e pienamente. In questo senso, la macchina non si ferma mai. Essa è stata fatta muovere, nelle tre stanze dell'appartamento, in modo da cogliere nel raggio del suo obiettivo ogni angolo, ogni lato necessario degli interni, e, attraverso le finestre, talune panoramiche esterne funzionali.

Questo, materialmente, è stato ottenuto costruendo l'appartamento con talune strutture che potevano essere spostate. Ma, sostanzialmente, la novità è nella macchina, nel carrello sopratutto. Un enorme carrello, da una tonnellata, eppure estremamente manovrabile, elet-

tricamente, ed a moto rapidissimo, e cronometrico come precisione, sul quale era montata una macchina eccezionalmente perfetta, come precisione e duttilità di ripresa. Un assistente operatore, Morris Rosen, ha curato soltanto il movimento orizzontale del carrello. Un altro, Richard Emmons, curava simultaneamente i movimenti verticali, del carrello stesso: la sincronizzazione dei movimenti in senso orizzontale e verticale è stata portata fino a frazioni di gradi. L'operatore Edward Fitzgerald, di concerto con un quarto operatore, Paul Hill, ha manovrato la macchina da presa, dirigendo anche il movimento del carrello, nei due sensi.

Tutto il film è stato realizzato in otto settimane. Gran parte di questo già breve tempo, però, è stato dedicato da Hitchcock e dagli interpreti a provare, e riprovare, fino alla resa comune richiesta, tutta l'azione: e contemporaneamente venivano fatte tutte le prove di macchina: ogni direttrice di movimento, studiatissima, degli attori e della macchina stessa, con le relative fasi di progressione, e le soste, è stato infine previamente segnato, al millimetro, nella stanza. Tutto questo ha permesso a Hitchcock, poi, di girare il film tutto di seguito, con il minimo di soste e in un minimo di tempo. Si ricordi, come nota marginale, e finale, che a Hollywood non si gira, normalmente, per piú di due o tre minuti, di ripresa singola, e che nessuno, girando un film, segue l'ordine degli avvenimenti.

Una novità organizzativa e tecnica del film inglese

L'ultima novità tecnica, lanciata ed esperimentata dal cinema britannico, e cioè l'« indipendent frame system », è analizzata e commentata in una autorevole nota di H. H. Wollenberg, che riportiamo in estratto, per cortesia dell'Ufficio Stampa dell'Ambasciata Britannica, dato il rilievo e la grande diffusione che tale sistema di lavorazione ha preso in Gran Bretagna. E, vorremmo aggiungere, data la perplessità che esso determina in noi, considerandone, di contro agli indubbi benefici pratici, la discutibilissima resa che è da prevedersi sul piano estetico cinematografico. Onde tale innovazione va discussa.

E' invalso in taluni settori del cinema britannico un nuovo sistema di lavorazione, un sistema di ripresa che ha del rivoluzionario, sebbene alcune fasi di esso non possano dirsi nuove. Si tratta dell'« indipendent frame system », risultato di molti mesi di lavoro nei laboratori e negli studii della Sezione Ricerche dell'Organizzazione Rank. Risparmio di tempo e di denaro sono i motivi piú importanti di tale innovazione: essa rappresenta una soluzione, avanzata da taluni cineasti britannici, del problema centrale del cinema d'oggi, vale a dire l'aumento continuo dei costi di produzione.

Il nuovo sistema di lavorazione consiste, innanzi tutto, nel riprendere dal vero quasi tutti gli esterni del film, prima dell'inizio della vera e propria lavorazione di esso: « pre-staging » è il termine usato per definire questa fase del sistema. Tali esterni, poi, vengono usati come « back-ground » per l'azione cinematografica, che, nella maggior parte dei casi, viene girata successivamente ed interamente nello studio. Gli attori non vengono piú impiegati negli esterni in cui i loro volti non siano riconoscibili nel dettaglio; piú precisamente, tutte le volte che la loro dimensione, in altezza, risulti inferiore alla metà, o due terzi, dell'inquadratura: viene impiegata, in questi casi, la controfigura, cui l'attore darà poi, in studio, la voce. Anche gli sfondi degli interni vengono girati prima: prima, cioè, che si inizii la vera e propria lavorazione con gli attori. Le costruzioni, naturalmente, vengono ridotte al minimo. E gli attori lavorano quasi esclusivamente in studio. Il lavoro viene enormemente accorciato.

Si evita cioè, innanzi tutto, lo spostamento degli attori e attrici, molto costoso, e di durata sempre imprevedibile relativamente alle condizioni atmosferiche, in località spesso lontane, e la cui dislocazione richiede tutta un'attrezzatura, per una grande troupe, di per sé costosissima. La durata della prestazione degli interpreti viene ridotta molto, e cosí le spese connesse. A ciò va aggiunto il risparmio delle costruzioni, ridotte al minimo. Il produttore elimina quindi tutto quanto non è, sul piano tecnico, strettamente indispensabile alla lavorazione.

Prima dell'inizio della lavorazione in studio, con gli attori, si ha insomma un « frame-work », fatto indipendentemente,

di quasi tutto il film: una cornice (« frame »), per il quadro da inserire successivamente. Il « frame-work », limitato alle riprese di sfondi, e, in caso di un film da realizzare in piú lingue, può, senza attendere la fine, e poi senza doppiaggio, essere inviato subito nei vari paesi interessati, dove il « quadro » può essere dato addirittura da attori locali, mentre nello studio inglese si gira l'edizione originale.

Rientra in tale serie di innovazioni, infine, anche il « pre-planning », ossia il piano strettamente dettagliato, oltre la sceneggiatura, per ogni film da produrre. E questo ai fini d'una matematica rispondenza del complesso di spese al preventivo: rispondenza che sembra assicurata, almeno a quanto hanno provato i primi esperimenti. « Pre-planning » e « pre-staging » sono insomma le due fasi essenziali dell'« indipendent frame system ».

L'iniziatore di tale sistema è il regista inglese David Rawnsley, coadiuvato da un gruppo di tecnici specializzati. Il primo film, da lui prodotto con tale sistema, è stato *Under the frozen falls:* ha avuto un particolare successo, ed è stato quindi costituito un gruppo autonomo di produzione, la « Aquila Prod. Lim. », di Rawnsley e Donald Wilson, che si dedica esclusivamente a svolgere ed approfondire tale tecnica. Sono in corso di produzione due nuovi film: *Warning to wantons,* i cui esterni sono stati girati in Portogallo mentre il lavoro con gli attori si fa negli studi di Pinewood presso Londra, e *Floodtide,* con esterni marinari in Scozia.

H. H. Wollenberg

L'ultimo Sturges

Nelle pagine del settimanale francocecoslovacco Parallèle 50 *dell'8 aprile 1949, il critico Raymond Barkan traccia un interessante giudizio sul film* The Miracle of Morgan's Creek *diretto da Preston Sturges. Dopo aver ironizzato sui « miti » creati dalla commedia comico-sentimentale cosí in voga a Hollywood, Barkan scrive:*

Come il *virus* genera l'*antivirus,* cosí i « miti » hollywoodiani producono i loro « antimiti ». Il malizioso Preston Sturges ha creduto di poter distruggere la commedia con la commedia. Nel *The Miracle of Morgan's Creek,* l'irriverente Sturges si diverte a criticare e demolire le convenzioni e le banalità del mondo cinematografico americano.

Il nostro sceneggiatore e regista lancia le sue sequenze come palle in un gioco di birilli, ma con una grande raffinatezza. Egli allinea sullo schermo, come pupazzi, i soliti personaggi della commedia comico-sentimentale. E, per mandare all'aria tutto il loro prestigio e tutta la loro dignità, li rovescia come guanti. La prima ragazza con un certo sex-appeal, che capita sotto il tiro della sua macchina da presa, diventa subito una sorta di Bécassine; il primo giovane, un povero e stordito suo ammiratore. Ed ecco la « coppia ideale » di Hollywood come ogni giorno la vediamo esaltata in mille colori sui muri delle città europee, splendida miscela pubblicitaria, messa in caricatura. Ma lo « humour » di Preston Sturges prende di mira eroi ben piú « seriamente » venerati. Mette, per esempio, il sacrosanto *G.I's* americano in atteggiamento licenzioso, fa di un commissario di polizia una stupida marionetta, e porta la sua mistificazione del « mito » sino al punto da sommergere nel grottesco un Governatore di Stato! Per manovrare le leggi *tabù* del codice hollywoodiano, Preston Sturges si vale — e questo è un fatto nuovo per il cinema — degli espedienti allusivi o simbolici della satira alla Voltaire. Ma non bisognerà credere troppo nella potenza distruttiva dell'ironia simbolica di questo libellista da « studio » americano. D'altra parte, Hollywood, per fortuna sua, non lo ha ancora condannato alla Bastiglia.

Ho parlato di *antivirus* a proposito di *The Miracle of Morgan's Creek:* ma questo tipo di vaccino invece di distruggerli si alimenta e si pasce di microbi. Infatti, nei *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*), Preston Sturges non si faceva, alla fine, commuovere dalle stesse falsità di Holliwood? Dopo aver mostrato le contraddizioni tra la dura realtà e le illusioni dolciastre propalate dalle commedie, annullava la verità stessa della sua satira quando dichiarava, in sostanza, che l'uomo, anche se condannato ai lavori forzati, ha bisogno dell'acqua zuccherata del cinema americano per evadere, a forza di ottimismo, dagli affanni della vita quotidiana.

Raymond Barkan

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

IL VERO PROBLEMA DEL CINEMATOGRAFO RISPETTO ALL'EDUCAZIONE par Luigi Volpicelli.

M. Luigi Volpicelli, l'écrivain bien connu, envisage dans cet essai le problème du cinéma non seulement en rapport à l'éducation de la jeunesse mais aussi à celle du public qui fréquente les salles des cinémas dans une mésure qui corít chaque année. M. Volpicelli confute les théories enoncées par d'autres écrivains et il formule le voeu que le problème éducatif du cinéma soit étudié dans ses aspects d'ordre général, puisque « il concerne surtout la spiritualité de l'homme et de la societé sous l'influence du cinéma ».

PERCEZIONE E INTERPRETAZIONE DI IMMAGINI CINEMATOGRAFICHE NEI RAGAZZI par Laura Albertini et Maria Pia Caruso.

C'est un étude concernant les réactions produites sur un public d'enfants — en Suisse — par la projection du film *Nanook.* Il s'agit d'un matériel qui présente un haut intérêt dans le cadre des recherches filmologiques, c'est à dire aussi psychologiques et pédagogiques.

LA POESIA SIMBOLISTA E IL CINEMA FRANCESE par Roberto Paolella.

En partant d'un article de M. Verdone au sujet de « Les poètes dans le cinéma et le cinéma dans les poètes », M. Paolella compare, avec beaucoup de finesse, le contenu et l'equivalence d'expression dans la poésie de Baudelaire, Rimbaud, Carco, Verlaine, Mallarmé, etc. et le cinéma français de la période 1929-1939, tel qu'il resulte des films par Carné, Duvivier, et Renoir.

ELEONORA DUSE E IL CINEMA par Olga Resnevic Signorelli.

M.me Resnevic Signorelli qui connut Eleonora Duse et qui fut liée d'amitiée avec elle, raconte les expériences de la grande actrice dans la domaine du cinéma et en particulier les doutes et les incertitudes qu'elle eut quand elle intérpreta le film *Cenere* dirigé par Febo Mari, dans l'année 1916. M.me Signorelli reproduit dans son article nombre de lettres inedites par Eleonora Duse. Cet affectueux souvenir de la grande actrice coincide avec le vingtcinquième anniversaire de sa mort.

WALLACE BEERY par Massimo Mida.

L'auteur rapelle au souvenir l'acteur americain Wallace Beery, décédé à Hollywood dans le mois d'avril 1949, en faisant un portrait de l'homme et de l'acteur. Il s'occupe d'une manière particulière des intérprétations les plus caractéristiques de Wallace Beery, somme celle de *The Champ,* régie par King Vidor, et de *Flesh,* régie par John Ford.

CONTRIBUTI DEL CINEMA ALLA LINGUA ITALIANA

II. I personaggi nel film par Alberto Menarini.

M. Menarini continue ici son essai, dont la première partie a été publié dans le numéro 4 (avril 1949) de *Bianco e Nero.* En s'appuyant sur une large documentation, l'auteur montre comme les noms des personnages des films les plus intéressants et populaires sont entrés à faire partie du language et des locutions italiennes.

Parmi les notes de ce numéro nous signalons celle par Pierre Michaut sur un film français pour enfants, celle par Georges Sadoul à propos de *The life of an American fireman,* et celle par Claudio Varese au sujet *Cinéma et language dans Guido Calogero, philosophe italien.*

IL VERO PROBLEMA DEL CINEMATOGRAFO RISPETTO ALL'EDUCAZIONE by Luigi Volpicelli.

Luigi Volpicelli, a well-known scholar of pedagogy, deals in this study with the problem of the influence exercised by the cinema on education, not only in respect to children but also to grown up audiences. He discusses the theories of other scholars on this argument and wishes that this important problem of the educational film be studied in its main lines « as it concernes above all the spirituality of man and society increasingly under the influence of the cinema ».

PERCEZIONE E INTERPRETAZIONE DI IMMAGINI CINEMATOGRAFICHE NEI RAGAZZI by Laura Albertini e Maria Pia Caruso.

The reactions of an audience of children, in Switzerland, during the projection of Flaherty's film *Nanook* is the interesting material of this study, in which researches on filmology are coupled to psychological and pedagogical arguments.

LA POESIA SIMBOLISTA E IL CINEMA FRANCESE by Roberto Paolella.

With reference to an article by Mario Verdone on « The poets in the cinema and the cinema in the poets », Roberto Paolella traces an interesting comparison between the containts and the similarity of expression in the poems of Baudelaire, Rimbaud, Carco, Verlaine, Mallarmé, etc. and the French cinema created by Carné, Duvivier and Renoir between 1929 and 1939.

ELEONORA DUSE E IL CINEMA by Olga Resnevic Signorelli.

The author of this article was a close friend of Eleonora Duse, and she relates the experiences of the great actress with the cinema, and especially of her doubts and uncertainties when she played in the film *Cenere* directed by Febo Mari in 1916. Olga Resnevic Signorelli quotes in her essay also some inedited letters of Eleonora Duse. This deeply felt article coincides with the 25th anniversary of Duse's death.

WALLACE BEERY by Massimo Mida.

This article is written in memory of the American actor Wallace Beery, who died in Hollywood in April 1949. The author gives us a portrait of the man and actor, with a special reference to his most characteristic interpretations, such as that of « The Champ » directed by King Vidor and of « Flesh » directed by John Ford.

CONTRIBUTI DEL CINEMA ALLA LINGUA ITALIANA

II. I personaggi del film by Alberto Menarini.

Alberto Menarini continues his essay, published on n. 4 (April 1949) of *Bianco e Nero,* and puts in evidence, supported by a large documentation, how the names of the most wellknown and popular film characters have become a part of the Italian language and colloquialisms.

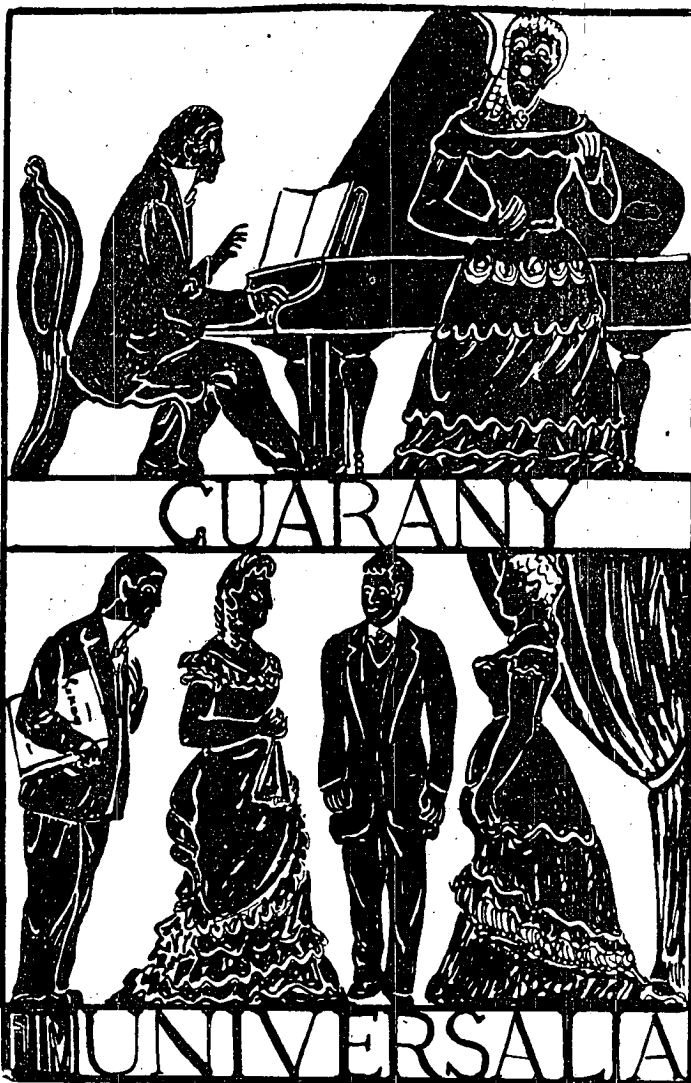
This number of Bianco e Nero contains also a note by Pierre Michaut on a French film for children, another by Georges Sadoul on « The life of an American Fireman », and one by Glauco Viazzi on *The Cinema and Language in Guido Calogero, the Italian philosopher.*

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

La FILM UNIVERSALIA S.p.A. *è lieta di annunciare che è pronto per essere presentato su tutti gli schermi del mondo*

"GUARANY"

il film che attorno alla romantica figura del grande compositore brasiliano CARLO GOMES dà vita ad una avvincente vicenda d'amore e di fede che attinge alle più alte vette del sentimento e della commozione.

Per valore di interpreti, per splendore di ambienti, per la vivezza di una musica calda e dolce, questo film sarà lungamente ricordato come una sosta incantata in un mondo scomparso.

È un film di

RICCARDO FREDA

INTERPRETI:

ANTONIO VILLAR

MARIELLA LOTTI

con la partecipazione di

GIANNA MARIA CANALE

ALTRI INTERPRETI:

GUGLIELMO BARNABÒ	ANNA BUAZZELLI
VITTORIO DUSE	TINA LATTANZI
CARLO LOMBARDI	DANTE MAGGIO
LUIGI PAVESE	PIETRO SHAROFF

Musiche di Carlo Gomes - Edizioni Ricordi

con la partecipazione di

LINA PAGLIUCHI - CARLO NERONI - F. FILIPPESCHI

Orchestra diretta da FERNANDO PREVITALI

Realizzato negli Stabilimenti Titanus - Esterni girati a Napoli e a Rio de Janeiro

Direttore di Produzione: GOFFREDO D'ANDREA

Direttore Generale della Produzione: RENATO SILVESTRI

Disegno di MANFREDO ACERBO *per il film Lux* **IN NOME DELLA LEGGE**

Disegno di MANFREDO ACERBO *per il film Lux* **CAMPANE A MARTELLO**

la **Rassegna d'Italia**

Diretta da SERGIO SOLMI

SOMMARIO - MAGGIO 1949

NOTE

TESTIMONIANZE E POLEMICHE

RECENSIONI